談藝録

伍蠡甫著

本書據商務印書館1947年版影印

序

我這本小書所選的十篇文章，都是二十七年至三十五年間，流寓蜀中所寫，曾發表於一些雜誌和日報副刊，大半是關於中國繪畫的問題的，因爲陸續寫成，所以前後的筆調，未必一致，就是見解，也未必統一。關於後一點，希望讀者不必視爲作者的矛盾，只須當做一個人思想的發展就是了。抗戰期間，手邊書籍，實在太少，間有一二引用旁人的話，而不能舉出書名，這只好留待將來再行補正。更有些地方，無法多附參考資料，例如關於顧愷之『畫雲臺山記』，近年來很多人研究，傅抱石，鮑正鵠，趙岡諸先生，都發表過考據的文章，手邊一時沒有，也希望將來都能夠附入。又勝利以還，印刷條件，迄未改善，本來有許多插圖，都爲了製版困難，一概刪掉，使讀者不免有隔靴搔癢之感，這也是無可如何的。論藝之文，最須寫得細緻，所以特地譯了Valentiu 論『最後晚餐』，作爲一個例子，希望與留心斯道者共同參考。固然像這樣的文章，西洋委實太多，決不止這一篇啊。

伍蠡甫　三十五年六月三十日重慶

目次

序
文藝的傾向性……一
試論距離、歪曲、線條……一八
中國繪畫的意境……二六
再論中國繪畫的意境……四七
筆法論……六七
中國繪畫的線條……七七
故宮讀畫記……九七
關於顧愷之『畫雲臺山記』……一〇三
附顧愷之『畫雲臺山記』……一〇九
中國的古畫在日本……一一〇
利奧那多・達・文西的『最後晚餐』（譯文）……一二四

談藝錄

文藝的傾向性

一

一個人小時在學校裏，對於功課有的喜歡，有的厭惡。對於同學有的接近，有的疎遠。長而擇配，未必一見就成。成了之後，間或還要離異。等到置身事業，或則幾十年裏追蹤一個目的，或則今年做學問，來年幹政治，後年又經商。最後進入暮年，清算一生，覺得某事當時萬不該做，某事又嫌做得還不徹底，當時爲什麼不再往下幹。人生一世，不論思想行爲，都表出一種傾向。每次認識所導向的行動，或每次行動所包蘊的認識，也含有某一傾向。甚至於言行不符，做出嘴裏所不以爲然的事情，還是表現某一傾向。又如隨便批評，以爲消遣，但是話裏總有偏依，結果仍有傾向。再如『蝙蝠』，『騎牆』，『脚踏兩船』等作風，本身也不失爲一傾向，因爲在左右兩條路外，顯然傾向中間一條。

人以無數不同傾向，構成他的一生，而在此無數傾向中，又常表出主要的幾個。人活在現實裏，既須反映現實，更須大家協同構造現實。於是，他的傾向就滲入現實，使社會發展也可視作無數傾向中一個主腦——傾向更高處所——之持續。然而，人雖時刻決定他的傾向，他自己却不必意識到此。自來分裂精神與物質或主觀與客觀爲各自獨立的存在，都是不會覺察傾向性的作用。世上只有基於物質而後可以影響物質的精神，只有源於客觀而後再去左右客觀的主觀。人就在這無數的影響和左右之中，表出他逐次遞變的傾向。人有時不顧現實的偉力，以自己的意志爲萬能，他就成了浪漫主義者。他如果不敵這偉力的威脅而降服了，他便是寫實主義

者。但是現代思想則昭示我們，人固然不能不顧現實，但也不能降服於現實。他只有懂得如何察識現實的傾向，他才能操縱現實，高於現實，役使現實，以謀大家的福利。這時候，人是革命的寫實主義者了。不過，我們認識傾向的程度，完全決定於我們認識現實的力量。現在我們已漸懂得，在統一之前，矛盾的勢力表出相反的傾向；即在統一之中，也仍舊伏着矛盾；不過某一方面勢力特強，於是傾向也就沿着一面，而較少紛歧。然而我們實已不能不以征服矛盾爲人類世代相承的職責——永無休止的任務，傾向更在此綿延的過程中，用種種面目表現一貫的意志——向着高處的意志。

二

藝術與文學既佔人類精神發展史的重要部份，當然也替人類表現種種面目的傾向。一部文藝史不啻精神趨向的持續。黑格爾以爲『「發展」的原則包含潛伏於「存在」中的一個幼芽——一種努力實現自身的力量或可能。』照黑格爾的意思，『存在』就是『觀念』，就是『神』，所以他覺得『「觀念」在世界史上照見了自己，顯出了自己的光榮。』於是近代觀念派一大中心的黑格爾就把藝術視作觀念，在發展過程中伸手摸索機會，好與感性的形態相合，而表出自己的成果了。他再進一步，依這結合程度的強弱，分出藝術發展的三大階段——象徵的，古典的，和浪漫的。換言之，當觀念還不曾尋到足以充分表出自己的那種適合的感性形態時，當然不能盡情發揮，不能深刻到可以把自己融入自己所從表現的感性形態中去，所以只有觀念之象徵，而沒有觀念之澈底的表出。建築即屬此類。等到觀念尋着最合於表現自己的感性形態——就是人體的形態，毫無隔膜地喚起感性的人體的形態——，於是觀念乃得融解於這表出自身的事物中，而有古典的彫刻。最後，感性形態雖被充分應用，但觀念的發展已超過它和感性形態間所保持的均衡，因此觀念遂神遊八荒，不再受感性形態的拘束，遂有浪漫的繪畫，詩，和音樂。黑格爾的藝術觀導源於他的觀念論，所以力點乃在：觀念之無時不要渴求表現自己於形象中。我們如果採取藝術的傾向，覺得黑氏所說固不失爲一普遍的公式。後來唯物史觀的藝術論

則給黑氏所云觀念找到物質的基礎，闡明一部藝術史中物質或實在如何決定觀念，以及觀念再如何作用實在，於是兩派注意之點就根本不同。前者論藝術以什麼法則表現傾向，後者論藝術表現過幾種不同的傾向，而今後的傾向應該具有怎樣的內容。一個偏重方法，一個偏重內容。黑格爾在他的美學上，說明這無時不在表現觀念精神或神的傾向的藝術之如何受到那足以表出此傾向的感性形態之限制，抑卽藝術內涵與藝術工具間之關係。這限制性的強弱，決定內涵表出的難易。黑氏根據此點，解釋各門藝術的本質，所以他所見到的本質相異之因，皆起於各門藝術的工具或形式對於內容之限制，而一般言之，藝術的內容則永遠視作精神向上這麼一個傾向。反之，物觀論者除了承認各門藝術本質相異外，關於一般藝術內容，則不滿於黑氏之籠統的傾向說。物觀論者把藝術傾向析成社會各層意欲的表示，並肯定種種內容相反的傾向。然而，物觀論者只能提供事例，證明人類精神向上所循不同的路徑，却根本無從廢止黑格爾和其他觀念哲學所持的籠統傾向觀以及那個普遍的公式。至於藝術表現觀上的研究，則只在最近才引起物觀論者的注意。但是這種研究乃任何有心於文藝者所得而從事，他也無須先行解決內容應該是怎樣這一問題之後，方始對此會有特別貢獻。

不過觀念論者也多越出自己方法所許的範圍，侈談傾向應當如何的問題。若從物觀論者的立場看去，這一情形尤覺明顯。本來作者在創造過程中有時意識到有時意識不到自己所持的傾向。在欣賞方面，也是如此。一個人先已懂得他自己捲進了社會發展，擔任其中一部份的工作（不論怎樣小），而後創造或欣賞一件作品，那時自會特別感到傾向之存在，以及傾向於何方。但是社會確有一大部份人一樣地捲進，一樣地擔任（因為無人能夠避免），却自己並未懂得，於是就主張藝術無需要有傾向，而且還怕聽別人談到有傾向的藝術，以為污蔑藝術的尊嚴。因此，同關易卜生的作品或其中人物，放在古斯(Edmund Gosse)和普列哈若夫二人的筆下，便有絕對不同的批評。古斯一味稱許易卜生的反抗力，說他『給一個有病的世界預備下一劑藥，他儘量把那藥配得富於作嘔性和收斂性，因為他原不是那一種的醫生，一味將果醬調入清涼的飲料中。』普列哈若夫則以為易卜生的反抗是空無所有的：『他在這些作品裏宣傳「意志之刷清」，「人類精神之興起」；然而他不知道「刷清

了的意志」應該有何種目的，「興起後的精神」更應該毀滅何種社會關係。』換句話說，古斯自以爲看到我人的傾向，普氏則還覺不足，因爲這詩人並未指出這傾向之所歸。所以易卜生的創作和古斯的批評似乎都不會以事例塞進一個公式裏，他們只談改革，而不談如何改革。又如海涅曾說：唐珂吉德把『赤貧的酒店當作了堡砦，趕驢子的當作了騎兵，馬房的娼妓當作了宮庭命婦。我呢，剛剛相反，要把我們的堡砦當作赤貧酒家，我們的騎兵當作了趕驢子的，我們的宮庭命婦當作了下等的馬房娼妓』：則在無意中表現自己傾向，自己却並未知道。海涅是怎樣尊重德謨克拉西的詩人，但在這番話裏，不覺露出看不起窮酒店，馬房娼妓，趕驢子的意思。他覺得必把堡砦當作赤貧酒家，方顯堡砦的不足希罕，然而這豈不先已默認窮酒店原屬卑賤的所在嗎？海涅是經過一個轉灣，才把自己的傾向表出啊！

上面所說，或者可以揭發傾向的眞面，以下想談談藝術需要何種媒介來達出傾向，至於傾向之應該如何，暫且不論。不過，我們必先肯定：藝術所表出的意識傾向，是有其物質的基礎耳。

三

史家早就告訴我們，埃及人，印度人，希臘人胥於自然隨在現出的生命力，特別是生殖力之偉大，他們的建築就象徵那表現此力最顯的器官——男性的生殖器。印度也建過巨大的圓石柱，柱根比柱頭大，基址又比柱根大，以平地拔起之姿表出崇拜的對象。後來才漸漸把圓柱分作外殼與內核，四周加上一個個的窗洞，遂成可以登臨的塔，而今日憑欄遠眺的人，已很少知道乃是盤桓於古代一個如斯的崇拜物中。希臘在雕刻尚未演爲獨立藝術時，已有三五十吋的石像，由婦人用繩牽着，於舉行酒神祭時公然遊行，那像上陽物乃長若像的全身。在此，崇拜物以橫的姿勢顯其力量。推而至於建築，雕刻，在其它場所表出的姿勢，也無不導向一個主要的傾向，暗示人類意識之所趨。所以在表示力量時，假臥或倒垂的姿勢極少應用。繪畫也需如此：目的物應當畫面的何處，畫家應藉幾多配件之佈置，才導向那一目的，使觀者循此路徑，以覺察傾向。但這幾門造形藝術因爲

只能捉住某一時間與某一空間吻合而成的事象，所以表象縱可繁密，却只能奔赴一個主要的傾向，而由次要的相陪襯。時間藝術的詩則不如此。它無需執住時，空的一段，它可以貫串許多前後發生的事象，而組成一個廣袤的情勢或局面，給與一段較長的歷史，特別是傾向之轉換。但空間藝術也可以若干單位（每一座像或每一幅畫）列成一綿延的對象，使觀者從頭看到尾，經過若干傾向而彙成主潮（中國手卷畫法當屬於此）。

歷代藝術名作無不以深澈的形象來表出傾向。傾向所趨是內容問題，如何表出傾向，以致別人見了，懂得它不朝東走，而一定是往西去，則屬技巧問題。於是藝術家頂大的困難，便在指示我們，他所傳出的傾向，乃是無論何人，可以同一素養處此同一情勢所必走的路。在此，藝術過程就是憑想像去求典型了。關於這一點，可作如下的解說。

藝術所表現的，並不等於日常生活所碰到的。藝術使人領會某種現實產生某種傾向，此時，它給予了公性或羣體性。然而藝術若停在此處，不復前進，它無異報紙上的新聞，圖片等等，那末我們又何需藝術。藝術作品必使我們在認識公性之外，更能辨出其中確有某某其人真在奔赴某種傾向，結果我們進了一步，在公性中又切實體味到活生生的某一個體。於是，我們才有一張畫，一首詩，或一篇小說。只具公性或只具個性，都嫌太過抽象或太過奇特，不足徵取觀者與讀者的信心，不足喚起共鳴。唯從個別中表出普遍，則印象明晰，基礎深固。換言之，從大衆之間察出公性，復將公性還給某某其人，而把此人描寫出來，此人便是典型。他所走的路才能概括那被社會陶成的同一氣質而又處於同一境遇的其它的人，都必具有的傾向了。所以，藝術家創造典型以達傾向之時，固須憑一己的想像，但是未用想像前，他不能不先充分認識公性之社會基礎，否則他的想像容易陷入幻想，他最後所得的傾向也許是現實所不會有過的。這就是說：他須以社會科學的知識，去察出傾向，再以藝術的想像去表出傾向。不過，本文只說想像對於表出傾向的功用。

假若目前有甲，乙，丙三人，表現十分強度的共同點。一位小說家將儘量把這共同點放到一個想像的人物——丁——的身上，即以丁為主人翁，寫成一篇小說。作為典型的丁可以不必就是甲，乙，丙，而却掩有甲，

乙，丙的共同傾向。小說家理解了社會，才能看出甲，乙，丙的公性，但必憑一己想像，方得從集三人公性於一個丁，而使丁成為靈肉俱全的活人。在此，想像可說有主觀和客觀兩面：從那些提供想像的材料說，想像是有其客觀之依據。從如何使用材料說，想像又是主觀的，是源於客觀的主觀。至於想像發動的時候，『自由』亦為一必需條件。想像甚於現實，所以藝術家須用完全被動的態度吸收外界給他的材料，庶免遺漏重要的項目。他如抱此態度，他的想像可以不受個人偏見或先入主觀的控制，而得循『自由』的路徑；並且，他既受現實的刺激去想像，所以也可避免陷入空虛的危險。西洋人論此甚多，在中國則有宋代宋迪的一番的話，可算偶爾言中：『先當求一敗牆，張素絹訖，倚之敗牆之上，朝夕觀之。既久，隔素見破牆之上，高下曲折，皆成山水之象。心存目想，高者為山，下者為水，坎者為谷，缺者為澗，顯者為近，晦者為遠，神領意造，恍然見人禽草木飛動往來之象，了然在目，則隨意命筆，默以神會。自然景皆天就，不類人為，是謂活筆。』宋氏以為畫家有時胸中丘壑貧瘠，此法便能喚起想像，但必須意識完全被動，那些高、下、坎、顯、晦才會發生作用。里奧那多 (Leonardo da Vinci) 在他有名的筆記第二〇八條，作完全相同的主張。『如果你望着一面滿是污痕，嵌着許多不同的石子的牆，而要從中發明一些景物，那末你不難見到那牆點綴着各種山，川，樹，石，平原，深谷，以及丘阜的山水。你也不難見到其中有敵對的鬬爭，與閃過去的人影，異樣的服裝，奇特的面貌，以及無窮的事象，使你分別悟出種種的形狀。對着這樣的牆與不同石子混和，也同聽到鐘聲一樣，你可以發現以前沒有想像得到的每一個字和每一個名字。』

關於這一點，畫家，詩人，或小說家就像一架生產商品的機器，若不繼續把原料放入，他會停止活動。不過他又和機器不同，他不能有兩次創造，其原料完全相同，或處理原料之法也完全相同。藝術家固可用此法去求新的蹊徑，但必先存主要傾向於他的意識中，才不致被上述那種『自由』所作弄，而走入虛幻了。自由足以培植想像，但是想像本身若無學識基礎，則反足受自由之害。藝術家最好能抽出一份精力，隨時校核自己的想像。清代畫家包慎伯有一段論畫的話，也能談言微中，不妨取來譬喻。『學者有志學畫，先宜擇唐人字勢凝

重，鋒芒出入，有跡象者數十字，多至百遍習之。用油紙悉心摹出一本，次用紙蓋所摹油紙上，張帖臨寫，不避漲墨，不辭用筆根勁。紙下有本以節度其手，則可以目導心追，取帖上點、畫、起、止、肥、瘦之跡。以後逐本遞奪，見與帖不似處，隨手更換。』他以爲學者應於唐字形式之外，注意唐字筆法，因爲兩者是一個元盤生命的兩面，彼此滲和，有如血肉，不能拆開。但學者時常不及兼顧，他於是想出用油紙摹本的辦法。有了這張摹本，學者可以隨着當時情形，或留心形式，或留心筆法。他如果筆法差點，他儘能移目到原帖上去，原帖好給他指正，而同時手下有那油紙本子，決不致使他爲了分心於筆法，而忽略了形式。這油紙本子騰出他一部份精神，來校核自己的工作。我覺得字的形式可比概念，字的筆法可比活的形象，好字必形式與筆法俱勝，方成飽滿的氣勢，正如同好的詩文。繪畫也須滲和概念與形象，以達出傾向。藝術家實應預備油紙本一般的東西，好讓想像從容不迫地去應付形象的問題。通常只將想像放入概念，作品容易空洞，只將想像放入形象，結果又流爲零星散亂。社會每有新的傾向，藝術隨着也有新的對象。但作者如果實際體驗尚未充足，總易較先理會此新傾向的概念以及犖犖幾個大端，而沒有找到很多新的實例，以供使用，於是不免偏向說教，滿紙議論，不見活潑的，吸引住讀者的形象。在此情形下，包氏的油紙本益發有用。藝術家如果肯先理解時代傾向，那末他已知所以節制想像，他已有了油紙本時刻在他腕下了。

未曾表出於藝術中的傾向，是如同筋骨般的概念，還待形象與以血肉。想像不能幫助作者去取得傾向而代表之。作者先須有充分學識以認知時代，認知傾向，那時骨骼健全，想像方能在骨骼上包以皮肉，灌入鮮血啊！

四

作者爲典型找材料，以表出傾向，此時固須一條自由之路，好讓原料一無障礙地輸入。但是，他隨後應用表現的手段時，也一樣地少不了自由。黑格爾以爲由雕刻而繪畫而詩而音樂之一經過，顯然證明藝術表現是無

時不在追求手段上的自由。作者愈要寫出廣大的時空，便愈須擺脫形式，手段，或工具的限制。各門藝術受到不同限制，而各能制勝限制，各成優越的造詣。黑氏在他的美學上所作比較，比列辛（Lessing）來得妥切。『彫刻和繪畫互有短長。繪畫不能給我們以一個局勢，一樁事件，或一個動作之發展，不能像詩或音樂在一系列的變化中所表出。繪畫只能體現時間的一個片段。在這一層上，我們可以默想，我們必定在此一片段中，把這一局勢動作的盤部抑卽最盛時期（Bloom）放在我們的面前。結果，作者所選的那一片段必須連同它自身的前後兩段，一齊集中在一點上。』然而，詩亦有不如畫的地方，『它不得不將畫所一次放在我們眼前的事象，表現為若干觀念的聯續，使我們常會忘記以前的一些是什麼……畫家端賴同時展露了若干細節，才能挽救他在聯繫過去與將來方面的失敗。反之，畫也有不及詩與音樂的地方，那就是抒情性。詩的藝術所能發展的，不僅是一般的情感與觀念，還有情感與觀念的轉變，運動，和遞加的強度。』我們可以看出，黑氏將比較標準置於各門藝術對於傾向性所能表出的多寡程度上。畫家或彫刻家知道自己所受的限制，不得不儘量充實那已被許可的園地，希望能以少於詩或音樂數倍的對象，達出彷彿詩或音樂的傾向之綿延。但事實上，他只能把畫相當於詩的那一刹那間，表現得更加深澈，而永遠趕不上詩中那末許多相連而又轉變的剎那。在此，批評家所最愛用的『深刻』二字，實在就是指那強化了的傾向。同時，如果詩與音樂要想處處都不放鬆，也就不能不在相當於畫的較短過程上作同樣的努力。各門的藝術家為了傳出活的轉移，而非死的停頓，決不能單表目前，而要連綴過去的殘痕與將來的暗示。必三者相衡，藝術才眞地分有動的宇宙之一環，才能表出其傾向之一部。自來偉大作品之功，端賴這種綜合與貫串。它不僅描寫時間之由過去轉到現在，而沒入將來，以及空間之由此移彼，再從彼之它。偉大的作品必更能凝聚這種轉換契機於一個中心點上。畫與彫刻或音樂與詩皆含此種凝聚工夫，而詩所可以凝聚的當然更多於畫。

但是，列辛及黑格爾等的看法，尙未提到藝術家在表現傾向時所有的苦思。（至於天才之如何作用，原同羚羊掛角，跡象難尋，批評者只得闡發它所生產的結果，却無從指出它所經過的步驟。）固然我們對於各門

藝術作品，非待鑒賞全部，不能把捉它的傾向。然而很多的鑒賞之士，尤其是物觀論者一經察出這作爲內容的傾向，並揭出它和社會的關聯後，便已滿足，不想再進一步，回溯作者當時的手法，這未免有負藝人製作的苦心。

上文說過，想像因須受理知的校核，遂使作者不得不刻意經營，以洗鍊出一個承前啓後的傾向。事實上，這洗鍊必須導向誇大，而誇大事象的某些特點，同時也必須省略事象的其它數點。旣要誇大，便應省略，兩者相反相成，實乃構成典型，以達傾向必經之路，所以同時更屬於想像的一個重要過程。所謂由甲、乙、丙三人攝取的型，一方面必就三人屬性有所節略，一方面更須將共同之點加以誇張。只要藝術家對於傾向早作內容上的確定，他自有成竹在胸，可以指揮他去調節誇張與省略了。在此，消極的省略協助積極的誇大，使凝聚或強調實現於傾向中。此外在欣賞方面，省略作用也無可否定。我們的吸收能力和記憶能力有相當限度，對於一件作品的感應和回溯也有相當限度，凡是未能強調傾向的作品不會深入而且久佔我們的意識。彫刻和畫正因爲易於斂聚它們的傾向，所以也易於把生命的精髓印在我們的心板上，而傾向比較綿延的詩和小說則時常只剩若干章句，若干節目，供人傳誦。這等情形，尤多發現於缺少藝術修養的人。此所以許多人喜歡短調，甚過長調，喜歡絕句，甚過排律，喜歡意筆，甚過工筆了。但是，批評家探究手法之時，對於作品篇幅的多寡，絕不該有何軒輊。他從探究可知作家的省略乃有意的行爲，不能混同無意的殘缺。被年代摧毀剝蝕的作品，看去也像省略了不少細目，可是這些省略了的細目常會破壞傾向的完整，不能如有意的省略之反可助長傾向的強調。只有收藏家對於殘缺並不計較，反而覺得物稀爲貴，不惜抱殘守缺，愛不釋手。至於作家則應另抱一種觀照的態度，或者看出那殘餘部份仍可相當表出原作的傾向，或者覺得這無意的缺少適足發生遺題法或宕筆法之作用，暗示一種冥索潛求的路向。這雖都是偶合，但近代藝術家之反對十足的完形，也不能不說是一部份地由於古代殘存作品觸動了他們的想像。然而講到省略和殘缺對於傾向表現的關係，則殘缺畢竟又比省略消極得多了。

作家因須強調傾向，而又不落虛空，只好依據現實，使用極大的抽象力。下文所舉的若干步驟，一來造成適當情勢，使作家可以使用這種能力，二來不要讓他背離現實踏『象』而有所『抽』取，致失傾向的真實性。

換句話說，藝術家必審察自然，得其發展原則，才能知所強調，正如哲學家窮平生之力，歸納宇宙法則。藝術家實同哲學家一樣，他將尋到一個抽象的結論，以爲創造的基準。只有一味臨摹或剽竊他人作品，以及視察膚薄的作家，才是根本知道這抽象力對他的重要，而反鄙爲玄虛，不切實際。因爲這種人還不曾辨別法則是抽象的，其基礎或應用則必是具體的。

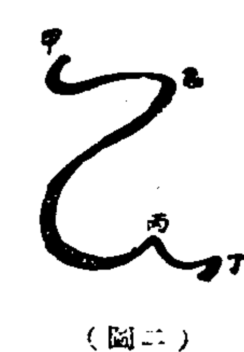
自來藝術家所發現的最大的普遍的原則之一，就是傾向循着曲線而非直線，並且這曲線奔向直線而永遠不能吻合絕對的直線。自來名手就爲了善於強調這曲線式的傾向，才得成功。也許有人覺得這一原則太過玄空，不過直接體察的結果，無不如是，現實更可提供充分的根據。

黑格爾所謂觀念之矛盾的發展，馬克思所謂物質之矛盾的發展，或達爾文所謂一切生物的形狀，結構，機能等之永久的變化，都是告訴我們生命或生命的傾向是沿着曲線而前進，而我們所可把捉的演化的一個方式，也是曲線的。近來批評界徵引黑，馬二氏思想，分別論說傾向的表出與傾向的基礎，而生物學，生理學，心理學亦作不少的補充。尤其是從後面三者的範圍中，我們更可看得清楚，曲線與傾向不能頃刻分離。『我相信，原子的或次原子的變化多端，構成自然種種的精美的形式之條件，使這等形式絕不產生直線，卻總產生種類無窮的曲線。只有原子和力各在絕對一致(uniformity)時，方會形成直線，眞正的圈線，或兩端遇合的曲線。不平等乃曲線的起源，並且當「成長」離開那直接的途徑時，它幾乎必需導向一最美的曲線——螺狀線(spiral)——之產生。』(見 A. Cook: The Curves of Life 1914)『有機體的生命有一條件，就是它有些微歪向(slight deviation)之可能，這一特性將增進有機體對於環境的適應。』『軟體動物的介殼所取的形狀，是最能使得殼內的居住者容易生存。此種絕對適合於生存機能的結果或隨伴物(accompaniment)就是「美」，「美」乃從數學的發律(mathematical regularity)之微妙的分歧。所以，我們如果在着手工作中創造「美」，我們就不該忘記以前希臘人怎樣小心應用在那崇奉雅典守護神的大殿(Parthenon)的線條和巨柱之從數學的準確的分歧。』(均同上書)這幾段話給傾向找出更深的基礎，益見曲線的作用一樣地存在於人的肉體機構中，而被藝術利用，使之在藝術

對象上也尋到一個副本，結果遂以雙方的一致，造成了『美』。因爲大殿的巨柱如果單取筆長的線，而非微微的曲線，那末這柱在人的眼裏反會失去堅牢和穩定。固然嚴格地依照數學的立場，直線在此已能盡支撐之職，但希臘的藝術家却能意識到人的肉眼遇見一根僅僅直豎的柱子，這柱子將傳送一個皮包骨頭的皺縮無力的東西到他的神經裏，正如一條橫線在其中段會顯得軟弱而有些要往下陷落的樣子（圖一）。從實用上講，建築物只需處處堅固，但從藝術上講，它更須使人看去顯得堅固。所以，曲線的要求同時又是人類生理與心理上的要求。我們不必將那有生命的藝術與嚴峻刻板的準確性混爲一物，而藝術家則比常人又多出一種任務，他貴能捉住欣賞者這一要求，而利用之，與以毫無痕跡的誘導，使在作品中再度體驗傾向之曲線式的經程。『所以，並非任何事象都是美的，只有那些能使我們連帶經驗到某種同一的動的事象，才是美。』『並且，作品的結構與內的情感之表出，實有相互的影響。』

（圖一）

『我曾分析過一個青年，他感覺有極強要求，逼他用速寫似的字體越快越好地去填滿一張紙……內中許多神秘的標記實和他的經驗有關。例如，我問他這一個符號（圖二）是何用意，他憑聯想回答，我是「生命」。但是他自己却不能陳述究竟。他望着自己方才所畫的這一符號延長他的審察，最後記憶告訴他：「我十歲或十一歲時，總共有三人走進一個狹谷。忽地一個意大利人拿着一把刀向我們奔過來，我不知道他懷着什麼惡意。也許他要在谷中一個池塘裏釣魚。所以好心望我們讓開吧。」然而他還是沒有說出這符號和他聯想到的「生命」有什麼關係。後來我叫他集中精神於這符號的相銜接的每一段上，於是他認識了曲線的第一段（甲乙），指出池塘裏那一片水的終點。這一段右邊那一旋轉（乙）表明意大利人所站的地方。接着曲線的一段（乙丙）就是要繞到這意大利人將要向青年襲擊時所進達的地方。末了一個彎曲



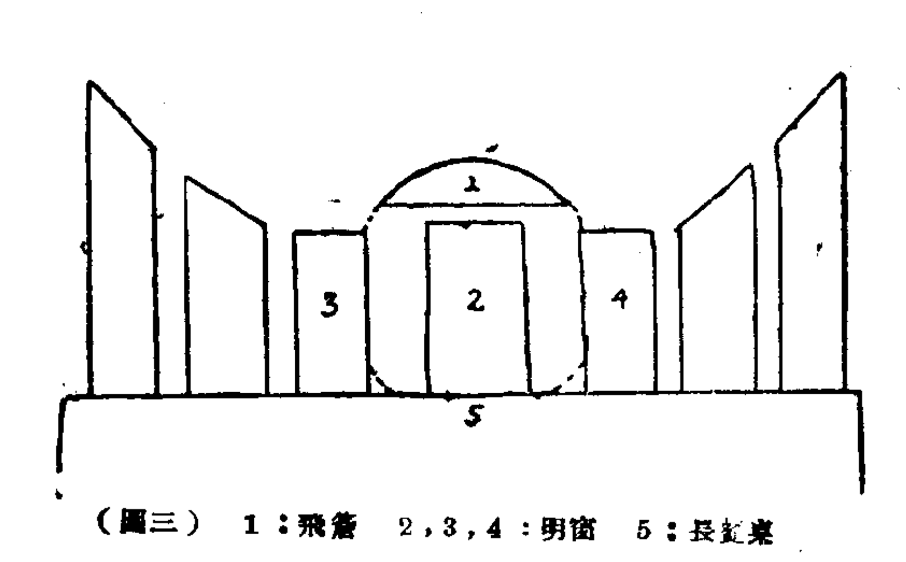
（圖二）

（丙丁）則係這青年逃避的方向。』此一符號當然不能視作有意經營的藝術品，不過由甲至丁的曲線則可代表這十一歲青年情緒的經程與傾向，所以不失爲一個良好的例子。

五

從生命所認識的曲線，可算更加具體地指出傾向了。藝術家爲求反映忠實，可以傾注全神於此曲線上。他通過形式或結構的周折（非直線式的結構），以喚起觀者的反應。欲求周折，他最須訴於組織或配合的手法。拉思金曾謂自然的輪廓是爭向直線走，而永遠走不到。藝術家不妨深味此言，免得在組合的時候，盡使觀者走着平板的直路，而失盡眞實性。他誘使觀者經過幾個轉彎之後，有時便不必再着力了，因爲這幾個曲折已將觀者領到主象之前。現在且分論造形藝術時間藝術中曲線的結構與凝聚傾向於一中心之關係。

里奧那多那幅傑作『最後晚餐』(Cenacolo 或 Last Supper)至今還發立在米蘭 (Milan) 一座小寺院 (Monastery of S. Maria delle Grazie) 的壁間，即使天氣十分陰暗，立在畫前也能首先望見那橫案後面的三扇明窗，而中間一扇上頭的飛簷，又必首先受人注意（圖三）。因爲橫案是取的直線，飛簷下端也是直線，而上端則爲曲線，向下覆蓋，得到兩條一短一長的直線由下仰承，遂局限視線於中間窗口，同時，更由左右豎立的開啓了的八扇窗會同構成一個長方形，是觀者必須首先注視的地方。他既已被作者誘入這一長方形內，於是畫中主角耶穌就找到最適宜表露自己的



（圖三） 1：飛簷 2，3，4：明窗 5：長餐桌

地方——他佔據了這長方形，法國詩人梵洛侖（Paul Valery）在他的『里奧那多達文西的方法論』中說得頂明白：『如果我們繼續引伸這一曲線，我們就得到一個圈線，而基督便是圈線的中心。』觀者既見主角，當然抱着莫大希冀，要察出他在這緊張期間的神態。在此，作者則與觀者以一個非常寧靜的印象。被畫得絲毫也不驚惶的基督對他的門徒說：『你們之中有一個人要出賣我了，這是不得不然的。』接着我們自然而然沿這白色的長餐桌，向左右看去（這也是作者所得而操縱的），我們發現基督的門徒被列成三羣，兩羣聽了先生話後，自相詫怪，急着要彼此間個明白，另一羣則直接去問他們的先生（這羣就坐在基督的左手），然而只有一人不在這三羣之中，並且也不會分有這三羣的共同情感。此人取了驚惶錯亂以至倒退的姿勢。於是我們便會告訴自己，這人就是出賣先生的猶大了。畫幅上共有寧靜，詫怪，和驚惶三種不同的情感，作者憑組織之妙，領導觀象由寧靜而至詫怪，由詫怪而至驚惶，中間經過幾許周折。然而到了這一階段，作者並不停止，他要利用正中三扇明窗的吸引，使我們巡視全圖之後，重又歸宿到此，於是基督的寧靜繼續將曲線式的傾向伸長了一步，進至更高的一個階段，使這寧靜在三種情感中顯得最強，足以統攝全場的氣勢。換句話說，上文所謂凝聚的傾向，乃得表出於基督的泰然中。泰然是全圖的主旨，是通過了寧靜，詫怪，驚惶而終又回到寧靜這一彎曲的路線之後，才被提鍊成功的。在此，造形藝術的限制，眞被作者征服了不少啊！

此外，再舉米基安琪洛所作摩西影像與最後審判大壁畫（俱在羅馬）爲例，以見曲線式的傳達法。有許多人說過，觀者站在這一像前，竟不知道自己的眼睛停在像上哪一處才好。不過因爲『眼睛是靈魂的窗戶』，所以苟能先察摩西的雙目的神情，自會趨向全像的中心，就好像踏上盤旋路徑的起點，不難跟着走去，求出一個梗概來。凡曾比較此像的若干影本，便覺高下之分全在攝影者能否保持這雙目的神情。此像頭部向右稍側，如果攝影者對身軀取了正向，則對頭部不能不取側向，而雙目遂不得全見，結果必失去原作的效力。反之，設對頭部取正面，則益覺眼神協助那側坐的身體，充分表出意志的活躍。從眼神所認識的摩西是滿含憤怒與激情，並與混身緊張的筋肉相調和。然而他雖則這般憤激，卻依然坐着，並沒有什麼揮拳頓足的猛烈姿態。米氏所十

分致力的，就在傳出這種抑制住了的動作——放棄那發洩之後無以爲繼的奔放姿勢，採取這忍耐方才益見其怒的收歛姿勢。因此，摩西雖坐，那一雙眼神却又表示他勢將起立，去痛斥猶太人的邪神崇拜，要把那挾在右臂的制定了的戒律，向大衆宣揚——這才眞是十足地表出統治一大民族者的雄姿了！在此，彫刻也利用一個抑制所得的週折，抑卽通過坐定的姿勢，再指示出投袂而起的那個傾向。這一承前啓後的姿勢旣是怒的傾向中最有含蓄的表現，米氏便將它强調，使一切其它動作都向之降服了。

米氏的『最後審判』則企圖在一個長六十六呎寬三十三呎的巨幅中，暗示人以精神應有的一大趨向——如何從游移未決的意志而漸漸接近生命的覺醒。善於解說意大利文藝復興的席門斯（John Aldington Symonds 1840—1893）曾說：此圖是『介於警悟與長睡，眞現與夢幻之間的。』全圖共分四層，筆者因目力不逮，故只能照當時所見，助以法國『TEL』版的局部影本，述其大概組織。大凡人物畫尺寸過大，包蘊過繁，易使觀者目眩，不知主從。名手到此，便先分段落。若是直幅（此圖高度大過寬度），則須誘導觀者視線先自上而下或自下而上（非自左而右或自右而左），再從數次往復中暗示全圖的傾向。此圖第一層畫在左右兩個穹窿屋頂上，是天使分司賞罰，一面抱着象徵覺醒的十字架，一面抱着綑綁惡人的巨柱。但因位於屋頂，適當我們遇到直幅畫（尤其是寺院的壁畫與建築的高度發生聯帶關係）時所最易首先注意的地方（凡入寺院賞玩壁畫，不覺受到寺院結構的影響，常先仰觀，然後平視，俯視），所以佔了居高臨下的優勢，因而這一層的意念就籠罩了其下的三層。二層以殉教者繞住了耶穌和他的母親，旁有許多已經『得救』的人圍着，全神貫注地看還有什麼人可以『復活』，這就是說，人類最後的範圍究竟有多大。三層是上升與下沉的人，正在掙扎。末層是已經否決了的一羣，被擊入世界最黑暗的『地獄』中云。作者爲了題旨的宏大，及其可能喚起的深切的影響，所以必使人物繁多，姿勢極度地紛歧乖離，才能造成駭人的騷動與喧囂；而由於要收惕醒之效，所以只有耶穌一像是在擾亂中持續着恬靜，抑卽那最能表出『博愛』的姿態。在他四圍，尤其是在他以下（三，四層），好像人人都要『跨過一柄柄的快劍』與『墨黑的傾向』。觀者的視線移到此處，他的意識不禁折回一、二兩層，構成了一個

對照。這對照卽是一個作者設計好了而使觀者必須走過的周折或曲線。倘若我們能不受這羅馬教皇 Sixtus 的寺院建築（此畫所在寺院又名 Sixtine Chadel）之影響，並不首先仰望頂上的第一層，我們乃是由下而上，那末等到看到第一、二層，我們還保持第四層地獄驚心動魄的印象，依然又與第一、二層構成對比。一個看法是使我們先見得救者，後見掙扎而落下者，我們的情緒由鬆弛而緊張；另一個看法則適相反，是由緊張而鬆弛。然而最後都趨向穹窿所畫的『救主』的『博愛』，而完成了印象的統一（圖四）。

（圖四） 1—4：四層 5，6：分司賞罰的天使 7：基督像

所以，作家組織之時，實須做到從心所欲地操縱觀者，使其注意循着作家給他的某種曲徑。他被放在徑中，來回幾次，終乃領會了作品的傾向。至於時間藝術也賴此法產生作用，而兼屬時空的戲劇亦復如是。上文已經說過，傾向的綿延易表現於戲劇與詩中，其所涵括的若干階段可以達出更多的轉折，使凝聚或強調之點築在更爲廣袤的基礎上。詩人就以手法指示這許多轉換，使從屬某一中心，完成傾向強調。論者有謂『李耳王』佔據莎士比亞四大悲劇的首席，其所持觀點卽在階段推進的深度上。我們如以爲終於悲劇的情緒是『哈姆雷特』，『奧賽羅』，『麥克貝司』三者所具的傾向，而由此情緒更進一步以達非悲劇所宜有的 Pathos 則是『李耳王』的傾向，那末『李耳王』就好像在其它三者傾向所循的曲線上，更添了一個轉彎，抑卽更多表出黑格爾所謂『遞加的強度』。若在造形藝術中，便不能有如此多次的推進，因此悲劇作家也較多特意選擇轉換性強的對象，而寫之了。在『麥克貝司』裏，莎翁不能着力於被刺的鄧肯，因爲鄧肯無論放在誰的腕下，只可表出是循着比較率直之境，歸宿到『被殺』。刺客麥克貝司夫婦則

是可以發揮的人物，不僅謀殺之前經過許多階段，謀殺之後更有無限餘波，婉轉地造成傾向之綿延。在各家評論中，似乎以特昆西（Thomas De Quincey）拈出『敲門』（Knocking Within）一點，別有見地。他的評論已不知受到多少讚頌，當然無須什麼補充，不過我覺得若就傾向這一問題而論，其說倒有新的印證。他以為欲求人世靜止的最高階段，作者當致力於收束靜止而轉入活動的一個傾向，『敲門』便是盡了這一轉換的任務，所以使麥克貝司夫婦在幹了『惡毒如鬼』的事情之後，從獸性的迷夢中驚醒，恢復了人性，而此人性與獸性乃得在他們二人以後的生命中，繼續形成對比，給他們種種苦痛，以至於死。我想莎翁如果只寫獸性，不繼以清醒以後的對比，那末就好像一味在靜止之中描寫靜止，乃直線式的用心，彷彿上文所說雅典神廟巨柱，不幸都放棄了曲線，便絕難動人深至了。敲門是一大關鍵，造成全劇之人獸二性的苦戰的那一個傾向。

六

以下只就個人所見，略述幾個大作品中表現傾向的手段，至於傾向本身應當如何，則不是僅從藝術範圍裏所得而判斷。新興文藝論幾乎傾注全力於一個問題——文藝內容應該是些什麼。唯物史觀藝術論依據唯物史觀的教條，指出今後的藝術內容應傾向着社會主義的一元社會，此說實含兩個命題：（一）未來社會必是社會主義的社會，（二）人類必需走向這一社會；而所以綜合兩命題的則是：社會史的傾向性之無上威權，它足以約制人類行為，強迫人類提早這樣走，事實上，這『提早』一方面是要先行肯定所謂屬於上層結構的文藝確有影響下層結構之可能，另一方面，『提早』也時常使人想到：人類之所以要服從歷史，要以人力去把歷史巨輪轉得更加快一點，其最後原因是否仍然回到觀念論所竭力維持的為了全人類幸福的『公正』，『平等』那些屬於先天的要求呢？

二十世紀的藝術家在講求表現傾向的方法外，如果有心問到傾向的本身是什麼，那末他必須沒入另一領域啊！

一九三八年六月於北碚。

附記：本文第二圖係摹自 Pfister 原書，約放大數倍，其餘二圖則係自作。

試論距離，歪曲，線條

歐陽永叔『試筆』有云：『蕭條淡泊，難畫之意，畫者得之，覽者未必識之。故飛走遲速，意淺之物易見，而閑和嚴靜，趣遠之心難形。若乃高，下，向，背，遠，近，重複，此畫工之藝耳。』

這話値得深思。我們從自然所得的印象，以及如何把這印象的表出，原都是可深可淺。所謂『飛走遲速』與『蕭條淡泊』，是我們從自然所以領悟的意境。不過因爲兩者本身的跡象與輪廓，其明顯的程度本不相同，所以作家表現它們的時候所需的力量，也就有強弱難易之分。我們平常多易於感受明確的物象，或欣賞着力的表現，而歐陽永叔所舉的第一意境，既然比較淺顯，所以也就較易把握。至於所謂屬於『畫工之藝』的高，下，向，背等事，則是造形藝術所不能少，爲畫家的基本手法，爲認識與欣賞的初步媒介，却也未可全部抹煞。自然形態萬千，我們面着自然，憑我們的想像所可獲得的意境，也不止以上二者。然而這意境一經把捉之後，便成爲人從自然所能尋到的價值，而藝術創作的最後使命，即在此價值之探討。不過，正因爲自然是如此地錯綜繁複，而我們每一次的創作，却單要從中表出某一個獨特的意境，於是在構成這一個意境的期間，勢必剔除那些與它無關的形像。這種刪略的工作，僅屬創作的消極的方面。若從積極方面說，則更有強調這某一意境之必要。但無論如何，這一意境所寄的形象上，已決非只限自然原來的形象，於是，藝術與現實之間，便有參差或距離了。只有堅持藝術必爲現實之複寫或自然之攝影的人，才會否認這種距離的。然而他們也都是應該最先了解這距離的人！歐陽永叔的嗟嘆，也正爲他們而發啊！

講到近代西洋的藝術，自從寫實的作風衰退之後，這刪略或保持距離的工夫，也漸被注意。比如特威武．巴克爾在他的『藝術之分析』上說：『藝術決非現實，也非我們日常所見的現實之僅僅的一個再現。藝術，是爲了我們的想像的要求，去表出現實的價值。然而，若不稍稍暗示那含着價値的對象之原有性質，那末所謂價

値又何從把握。所以，爲了對象的暗示，以及對象之表出，「再現對象」終屬必要。」在此，他不僅指出自然原有形象的重要，更主張藝術家須使他的想像浸漬了這種形象，並且把它歪曲化了，而後再表現這浸漬或歪曲的結果。所以距離與歪曲，實可視爲藝術創作的一大關鍵。沒有想像來領導這歪曲所循的路徑，校準了主觀與客觀二界間的距離，便無以顯出藝術對於現實之修正與夫藝術所可給與的價值。然而作家在歪曲上所運用的想像，仍有相當的限度。如果用得過分的了，他會失去巴爾克氏所說的暗示，會使觀者無從通過作品的形象，以認識作者的精神。反之，如果用得不夠，也會把作品降爲實物之翻印，使繪畫或彫刻成爲攝影。造形藝術原是基於現實，乃得修正現實，而終於超過現實。作家修改現實時所用的想像，如果摒絕了現實的一切形象，像現代西洋超現實主義者之所爲，那末藝術不僅與現實距離得太遠，而且也失盡現實的基礎。作家的想像既變成了一個橫行太虛的　不可捉摸的東西，那末他所修改的是什麼？所予的價值是什麼？也都無從解答了。藝術至此，無異乎否定了自己。

現在試再舉點例子，以作補充。先看原始藝術，它實在已經含有歪曲現實的作用。澳洲土人樹皮畫上常喜歡用線條畫出一椿事件的若干部份，很像中國舊小說裏的插圖，或西洋敍事體的諷刺畫。每一部份裏，人物，禽獸，屋宇，樹木，都足構成獨幅的圖畫，而各幅或有連貫，或不相屬（見商務本蔡譯恩斯德·格羅塞的『藝術的起源』第七章）。這種割裂自然現象爲若干斷片，又重新佈置一處，決非現實原來的面目，所以此中既有距離的作用，也有歪曲的作用。再如布須曼人的偸牛圖中畫布須曼人偸到一羣牛，失主卡斐人握矛持盾在後面追趕，布須曼人或忙着趕牛，或引弓回射。據安特烈氏所見，則小布須曼人和大卡斐人身軀高矮相差很多，原作者也許就要特意地表示布須曼人肉體的微小，方顯其反抗卡斐人時精神的偉大。人體的大小，從無如此懸殊的，然而布須曼人的想像却偏偏強調這懸殊的一點，因此形成藝術與現實的距離，可見歪曲作用在未開化的人羣中已有很大的勢力了。自從原始藝術使用歪曲以後，文明社會的藝術便也不能擺脫歪曲的影響，除了寫實主義的作品以外，其它創作的成就，遂亦不妨以其如何歪曲爲一個衡量了。

在此，可論之點實多。如風格者，便是歪曲作用已經熟諳，並已有獲得固定徑途之後的產物。宋代畫家江參（貫道）『用墨輕淡勻潔，林木樹華排列珠琲，宋人亦珍視之，視然（學巨然）則大有徑庭。』（元黃公望語，見張子政畫山水跋。）這是說自然通過一畫師的胸次之歪曲，足以形成特殊的意境，同時這意境也反映出幾乎屬於個人風格。這風格一經形成，便是畫師個人的私產，後來縱有他人想去模擬，也都不是容易的事。清代惲格『甌香館畫跋』云：『昔白石翁每作雲林，其師趙同魯見輒呼曰，又過矣。董宗伯稱子久畫未能斷縱橫習氣，惟迂也無間然。』以石田翁之筆力為雲林，猶不為同魯所許，癡翁與雲林方駕，尚不免於縱橫，故知胸次習氣未盡，其於幽淡兩言，覿面千里。惲格是指出那拘於跡象的習氣與劍拔弩張的作風必須除掉，此而不除，連摸擬前人超脫的製作，都會無一是處的，更不必希望從自家筆下去產生那超脫之境了。

若更把某家歪曲了的自然，放在精密的尺度上加以檢閱，其結果也會發現表現與現實間之某種距離，是獨一無二的（Unique），是某家個人所特有的。在整部藝術史上，也決不會找出某兩位作家具有完全相等的距離，正如甲的風格決不會與乙的風格完全相同。所以在欣賞方面，凡是某種距離樹立了基礎之後，它定能替人們培養成某種的胃口或嗜好，而距離既有不同，胃口也就不同，於是各分宗派，所謂門戶之爭，就從此而起。

中國人對於繪畫的愛好，抑即鑒賞的標準，自來可以約略分為『刻露』與『含蓄』的兩大陣營。宋米芾曾以堅決的態度，反對過縱橫習氣。他最尊重渾雅與蘊藉，連那稱為畫聖的吳道玄，他都不很贊許，嘗謂：『李公麟病右手三年，余始畫。以李嘗師吳生，終不能去其氣，余乃取顧高古，不使一筆入吳生……』米氏這種講求含蓄的主張，漸在後代山水畫上佔了指導地位。明董其昌更加擁護，影響至今未絕。董氏公開攻擊刻意經營與實處着力的作風，鄙為旁門外道，更高掛『文人畫』的招牌，以為蘊藉一派張目。他在『容臺集』中說過：『文人畫自王右丞始，其後董源，巨然，李成，范寬為嫡子，李龍眠（按李公麟龍眠不為米芾所許，是米，董所見未盡合），王晉卿，米南宮，及虎兒，皆從董巨得來，直至元四大家皆其正傳；吾朝文，沈，則又遠接衣缽，若馬，夏，及李唐，劉松年，又是大李將軍一派，非吾曹所當學也。』董氏這種論調遺響深遠，使清代以

來的中國傳統山水畫家幾乎只知道董，巨，與元四家了。然因古代畫蹟，經過戰亂，損失實多，殘存的眞本又大半深藏內府和少數人的手中，民間所見大都只是臨摹之臨摹，於是那些一味因襲前人的作家，不得不與現實完全斷絕關係，只以重重折扣的摹本爲製作的唯一資源。這種的藝術表現，至多也不過歪曲前人的歪曲，假若其中也還有可以稱爲距離的話，它們恐怕幾乎是具有同一的尺度了。中國傳統繪畫藝術，遭此厄運，使畫家既不知有一己的想像，也不知有自然與自然的形象，更不知何以刪略，如何歪曲，沒有對於自然評價的工具，結果也便無藝術之可言了。

現在，還剩下幾個具體的問題，值得談談，就是：歪曲有否基本原則？想像與它的關係如何？對它的決定如何？歪曲的最後成功，又有何種具體的表現？這表現又必須憑着何種特殊的技巧？

凡經想像整理過了而後表出的現實，總含有一個特徵，可名之曰『調和』或『均衡』，這一現實證明作者在消極方面已掃除了他對於現實或自然所感到的缺陷，在積極方面更表出了他所認爲自然應有的改進。作者增刪修改之後，乃得造成一個完全合乎他所想像的自然之新的組織，新的配合。未經主觀化的自然，在結構上如果也有調和，也有均衡，那只可說是偶然的。唯有藝術作品的自然，其最小的關節，也藏着作者的想像，映出作者的靈魂，因此可知主觀化了的或藝術化了的均衡，須有作者的一切的新的配合，此事完全是人爲的，而不是偶然的了。是以距離與歪曲雖因人類想像的要求而始存在，不過它所過之處，却佈滿着理智與思考的種子。它可說是完全有計劃的行爲。清錢杜『松壺畫憶』記趙松雪『松下老子圖』有云：『一松，一石，一藤榻，一人物而已；松極繁，石極簡，榻極繁，人物衣褶極簡，即此可悟參錯之道。』無疑地，這『參錯』寓着人爲的均衡與調和；可是萬一李老先生眞地曾經一榻橫陳於松石之間，那疎密濃淡的配合，亦未必便如趙氏此圖。反之，設如另有一位畫家，也來畫一張老子像，他對於人榻松，石的繁簡配合，也不必完全與趙氏相同。又明李日華『紫桃軒又綴』說：『每見梁楷諸人寫佛道諸像，細入毫髮，而樹石點綴，則極灑落，若略不住思者，正以像既恭謹，不能不借此以助雄逸之氣耳。至吳道子以描筆畫首面肘腕，而衣紋戰掣奇縱，亦此意也。』若取

與上一段話比較，更可想見梁楷之作偏重質的均衡，而松雪則爲量的均衡，但都導源於作者的想像，而成就於作者的感情與理性之相互的約制。

更從簡省，節略一方面看，則知歪曲之法還有許多實例。它可以特意省略表現的媒介。宋董逌『廣川畫跋』云：『唐人孫位畫水必雜山石，爲驚濤怒浪，蓋失水之本性，而求假於物，以發其湍瀑，是不足於水也。近世孫白始叛意作潭泊淡原，平坡細流，停爲瀲灩，行爲決泄，盡出人意外，別爲新規勝概，不假山石爲激躍，而自成迅流，不借灘瀨爲湍濺，而自成衝波，使夫縈紆曲直，隨流蕩漾，自然長紋細絡，有序不亂，此眞水也。』孫白是有意不用通常畫水所必不能少的陪襯，却就在此省略之中發揮自己的想像，改變自然的秩序，而依舊寫出水性。他那大膽的歪曲，補出了一個自然的新格，一個也許不盡可能的結構，却仍能使人相信他所畫的是水，而不是旁的東西。於此，我們不禁想到亞里士多德在『詩學』上那句名言：『可能的不可能時常勝過不可能的可能。』又如彥遠論顧，陸，張，吳用筆說：『顧，陸之神不可見其盼際，所謂筆迹周密也。張，吳之妙筆才一二，像已應焉，離，披，點，畫，時見缺落，此雖筆不周，而意周也。』這是說筆墨簡省到了缺落不全，而意象却依然飽滿，像張、吳一筆之所包，實非庸手許多往復所能盡。張吳集中力量在很小的憑藉上，而能表出很豐富的意義，這可算是東方藝術一個特徵。縱使一點，一皴，一抹，一渦之微，都足代表想像所整理過了的自然之某一部份。不過，嚴格講來，那確切代表這某一部份的，却又只應是某某一筆，它在長，短，寬，狹，以及厚，薄，疾，遲上都能適如作者的原意，既不嫌多，也不嫌少。所以，最爲忠實準確的表現，無不通過這最爲簡略的筆墨。反之，最爲簡略的筆墨，因爲佔據的時間都很少，所以支配它的想像，也勢必較爲眞純，不曾參雜着任何的岐念。在此，表現才可當得起『忠實』，意境也講得上『眞實』，而非作僞與揉造了。那宋代『惜墨如金』的李成的眞蹟，在『無李』論的米芾口中，似乎早已失散完了，使後人無從想像他的本領，然而他必定是很能『以簡略來効忠於想像』的一人。回看西洋繪畫，素描只是一種初步訓練，油畫才是正格。然而所謂正格的油畫，細看筆墨何止千萬過，於此而欲求筆筆都能爲想像所把握，給想像所役

使，却是很難的事。所謂象簡意遠的作品，直到後期印象派的各家，才逐漸產出，却又無可諱言地是受了日本版畫的影響。在這一點上，我們可以窺見東西畫學發展的速度了。

既然筆墨須簡，想像始能正確地表現，而最簡之筆又是什麼呢？中國因書畫關係的密切，線條爲兩者的基本，所以畫家早就努力於線條之美。可是關於線條的問題，西洋人反多警闢的議論。意大利佛羅稜薩畫派如契訶多，波的寨里等人的作品，比較重視線條，所以英國現代批評家羅傑·佛萊在他的『想像與計劃』上曾說：『契訶多是世界上線條大師之一，雖然他的人物稍嫌幼稚生硬，却無傷偉大……講到線條的特質，有三要點應當注意。第一，線表現裝飾的調和，我們的視覺構造與我們的鷄學構造，彼此相像，所以某些關係（大概是那些可經數學的分析的關係）是和諧可人的，某些是紛紜而使人厭倦的。第二，線的意義深長，使我們在想像之中，可從線條上重新構造一個眞實的物體，而這物體却又非實際所必有。這一點非常巧妙，因爲凡眞形之最大可能的暗示，已被凝聚在這最簡而又最易把握的一條線上；一方面避免徒亂人意的「冗繁」；一方面當然也避免了不發生意義的「簡單」。末了，我們可以把線條當作一種姿勢。這姿勢將藝術家的人格之直接啓示，印在我們的意識中，就像書法一樣。』這番話指出這忠實代表想像的線條，其形態如何，全受想像的節制，或多而不厭其冗贅，或少而不病其不足。這一層實又進一步地補充了中國一味崇簡的畫風。又遠在一八〇九年，被小泉八雲稱爲英國畸零詩人的伯雷克，曾在倫敦展覽他的繪畫，那展覽目錄上有序一篇，也能闡釋線條與想像的密切關係。『昔威尼斯畫派及佛羅稜薩畫派慣於切斷線，面，及色。伯雷克先生則反之，線，面，色三者都不切斷。他們的藝術是釋放形式，他的藝術則是找到形式，並且保存形式。他的藝術和他們的藝術，處處都相反。』這序又說：『一個人所想像的輪廓與光線，如果不能比他肉眼所能見的更強更美，那末他就不曾想像過。這一張畫的作者（指伯雷克）斷言他所有的想像，在他自己看來，都比肉眼所見的，更爲完全，更有細密的組織。神原是組織過了的人，然而近人每有所狀，偏不想用線條，而代以濃重的陰影。陰影不是比線條更加沒有意義，更加笨重嗎？哎，誰又能懷疑到這一點。』伯氏明白畫家的利器是線，而不是面，這利器用

得其宜，將使畫家修補自然之短缺，其輕而易舉，如同神一樣。他更比較着陰影與線條的意義，這一點，尤能發人深省。現在我們試問毫無藝術素養的人，『在你肉眼所見的物像本身上，找得到陰影呢？還是線條呢？』答案恐怕多半是『陰影』。因爲線條以及它第一步所可合成的輪廓，決非物所原有，乃是畫家加上去的。如果藝術的最大任務只不過在複製自然，或翻印現實，那末畫出自然原有的陰影，應該是有意義的，畫出自然原來沒有的線條，反是無意義的。然而，所謂造形藝術者，原係造出想像所許而與實際未必盡合的形，於是，線條者雖乍看未免杜撰，實則它的任務之大，意義之深，遠過於陰影。

試再看原始藝術。原始人表現能力雖然稚弱，但如上文所說，他們的想像力却極強大，知道用『杜撰』的線條，來造成藝術與現實之間的距離，因而完成藝術最最單純的任務。由此，我們不妨提出最後一個問題：線條是代表什麼呢？據佛里采的意見，人與周圍不調和時，精神可以表出兩個相反的形態：或主動地征服周圍，或被動地敬畏周圍。前者以『求智』與『好奇』兩個態度去應付，造成準確的觀念，準確的傳達，結果有『形狀』的概念。後者排除生存的不安，爲動搖的精神求安慰，遂從『變』去求『不變』，從『無常』去求『有常』，來制服現實之無恆，結果有『神』的概念及『線』的概念（見佛氏『藝術社會學』）。這話也值得參考。由此可見那作爲想像之忠僕的線條，我們悠遠的祖先早就應用，至於它到底如何地忠於它的主人，文明人很遲地才稍稍加以說明罷了。

最近心理學對於線在藝術上的作用，也很有說明，尤能指出線與人的精神動作間的關係，內中似以西奧多·立普司與佛厄隆，李等人先後所持的『感情移入』說發現特多。依爾克曾重述諸氏的意見：『人如果注視一條線，他的精神與身體都全跟着發生動作。不過，因爲這些動作很曖昧模糊，而又不與觀者意欲相銜接，所以人反以爲這動作是屬於線的，而不屬於人自己。我們看着一條線時，我們總須從某處開始，而停在某處。我們注意的本身，便已含有動作，但這動作却被領悟爲線的本身的動作。並且，基於這動作的難或易，變化或單純，這線所被感覺到的性質，也各不同。不僅此也，線條暗示我們，我們身體的動作可以與線條的運動具有互相類

似動惰力。我們好像可以想像得到我們自己也在跑，在搖動，在飄浮，在驅馳，或順着線條的路徑航行，並且把這些動作的「感覺」都連繫到線條上面去。線條還暗示我們以我們身體的姿勢或輪廓，所以線條也可以表出立、臥、墜落、斜倚、或昇起，不論線條本身是細微或笨拙，嚴整或散逸，輕妙或沉着。……線條與眼簾相接，使我們想像我們自己形成這線條（單指鑑賞者），並且我們感覺隨生，從線條中感覺它所暗示我們的若干情境，如暢達、瀟洒、微妙、或壯勇。』此一番話除已精微地說明感情移入線條的經過外，並且使我們悟出線條的姿態動向與彼此間的配置關係，都深深寓有人類的靈魂，而必待這一關係找到了均衡，想像才能滿足，靈魂才有皈依。

藝術家與自然發生交涉，從而揣摩這交涉所可形成的意境，其中必有犖犖大端，其斬截清楚，亦可由幾個線條交錯而表現之。是又論距離與歪曲者所必深究。此外，還有中國繪畫在由歪曲以取均衡之比較上，問題很多，又關於歪曲之限度，中西更有不同的傾向，因限於時間，他日試再爲文論之。

中國繪畫的意境

[illegible]

一　序說

本文所指的中國繪畫，是中國固有的繪畫，也就是目前流行的名稱——國畫，而不是中國人所模倣的純粹的西洋畫。近十多年來，研究中國畫學的著作漸漸可分作國內和國外兩方面。國內的作者大都同時也是畫家，懂得中國繪畫的傳統的旨趣和技巧，所以從傳統的立場來說，他們的話都很『道地』『內行』。但中國是一天天地在創新，她的繪畫固然無需純粹模倣西洋才有將來，不過它的發展，卻不能避免接受西洋的影響。因此，道地，內行，或本色的研究，縱能一部份爲認識中國過去的繪畫，卻未必覺察得到在創新中的中國繪畫遞嬗的契機，更不足以把握其未來的可能的傾向，而加以批判了。加以國畫家大都墨守成法，不很願意兼通藝術的一般理論，對於和藝術密切相關的其它科學，也不感興趣，於是他的著作，在縱的方面，不易捉取過去國畫發展的原則，在橫的方面也就無法理解各種不同作風，派別，方法等所共具的和獨特的意義了。換言之，我們近來的國畫研究者，似乎太過囿於歷代權威的意見，充其量只不過是這些意見的零星的重述，抑即舊材料的累積，不能使讀者從中看出什麼系統的解釋。他們又喜歡博引過去習用的抽象的字面，和批評的濫調，如『氣韻生動』，『筆致高古』，或『古雅』，『神妙』等等，而不能進一步與以比較科學的說明；又或刻板似地寫上許多類乎神話的諸大名家的遺聞軼事，而不肯說破它們的荒謬無稽，凡此更給讀者添了不少的困難。因此，我們所有的關於國畫的論著，在大體上可以說是失敗了。

那末，國外的著作又是怎樣呢？這類的著作近來出版極多，若就本人所看過的說，在方法，取材，與綜合的見解上，都比國內的稍勝。因爲那些作者生長在另一個文化氛圍中——一個含着濃厚的科學的氣味的氛圍

中，他們首先佔了方法上的便宜，他們次期所研究的是另一民族的簇新的陌生的對象，所以不致受到任何傳統觀念的束縛。不過，他根本不曾親自拿過一管毛筆，在竹或棉製的紙上畫過一下，對於東方畫法，隔膜太多，不曉得其中的甘苦，因而不能透過方法，見到背後的主動的精神，談起來自難搔着癢處。他們的弱點是只抓住籠統的輪廓，抽象的意念，而缺乏具體化的資料。他們特別表示無能的，就在識別畫蹟的眞僞，他們著作中所選印的代表作品的圖片，原蹟多半是贋品，這證明他們對中國畫蹟不會甚或不能加以正確的考評，從而也就未能把握中國畫的精神。然而我們自己的論著所附的圖片也時常未能免此，不過成分少些罷了。

經過這樣比較之後，我們可以略說理想的國畫研究之究應如何。（一）我們首須把國畫看作時在發展的而且可以創新的精神形態之表現。（二）於是就從這精神所反映的中國社會——中國社會史發展上，去尋國畫基礎，而溯其原委。（三）等到它的構成，演變，流派都已明白，它的精神或本質就不難認識了。換句話說，我們從畫史的跡相探求畫學的哲學，找出一個最高原則。若再將這最高原則應用於現今中西文化交互影響的徑途上，我們或可比從前的論者多曉得一樁事件，那便是：國畫今後的趨勢，抑即它的質，將發生怎樣變化了。不過，在這研究經程上，我們尤應十分謹愼，不要像有些採用某種方法或公式的人，忽略了具體的事例，而陷入空泛的公式主義的危險中。我們要儘量參酌畫史可提供的一切，尤其是畫體，畫法，畫蹟，畫品，以及畫家的生活思想等。本文限於篇幅，不能悉依上述的步驟，來探求國畫的本質。所以開頭就提出批判國畫的最高鵠的，用中國社會的發展來給它說明，就客觀的事象來考察，期以達到正確的認識，至於國畫將來的傾向，當另爲文論之。

二　中國繪畫的意境或意識形態之完成與表出

中國人談到詩，文，書，畫等，常以意境之高下，爲一個最具體的基本的批判標準，意境是主觀之具體的表現，有其特殊的形象，凡輪廓顯明的意識形態之表現，都含着一個完整的而絕非支離破碎的意義。歷代文人

給它所下界說，或所舉實例，雖然很多，大抵都沒有越出以上的範圍。再就畫家的這種意識形態而論，則有其完成與表出的兩方面。畫家最初學畫，其意境並未達到完成的階段，同時他的筆也還不能表出一個完整的意義，他須學習才能使意境成熟，使技術足夠運用，抑即使手從心，傳寫這成熟的意境，這情形無論中外古今都是如此。譬如一個人對着雄渾的高山，而不能爲其所動，寫出氣勢深宏的風景畫，或經歷過一椿英雄的事蹟，而不能捉取當時最精美的一幕，寫成紀念碑的人物畫，那末他就不曾完成他的意境，而也無所謂成熟的意境。又如一幅畫儘有的是山川木石屋宇檣櫓，或滿佈着飛機大炮與激戰的士兵，然而它並不一定就是表出含有完整意境的山水畫或抗戰畫。事實上，在任何一部繪畫史裏，不僅是中國的，只有貫通了意境完成與意境表出這二重工作的人，才眞能名家。然而此事至難，必先有像劉勰所謂『登山則情滿於山，觀海則意溢於海』那般狂熱的情感，更有傳達得出這番熱情的技巧。反之，零亂地堆砌畫面，搬運前人的一山一水到自己的結構中，畢生從不想和現實見面，而一味地把某某流派遮斷了自己和現實間的溝通，以及僅剩一點一抹的技巧，而使人看不出在點抹之上，還有什麼統攝全局的圖旨——像這類的繪畫也委實太多了，尤其是在一個畫風衰落的時代裏。作風如此的人，固可僥倖成名，然而嚴格地講，他們既未企圖完成上面所說的那一步貫通的工作，所以他們也無所謂藝術的創造，他們不是畫家，只是畫匠。

畫匠與僞造名畫的人是沒有什麼兩樣。在中國畫史上，這類僞造者雖很少列名，但他們與畫匠們卻步趨暗合。所以關於中國歷代鑒賞者所要辨明的『眞』『僞』這一問題，與其以僞作與眞蹟，不如以畫匠與畫家的作品，作爲研究的資料。眞蹟表出作者意境或完整精神，僞作只有零碎斷片的的模畫；而相當於此兩者的畫家與畫匠的作品，在解釋與認識上，都比『眞』『僞』兩個相對名詞更加明確，更加具體，使人容易領悟，容易識辨。西洋文藝批評中沿襲柏拉圖觀念論一派的主張，多認爲凡有完整觀念以供形式之傳達或使用的藝術家，就是眞的藝術家。假的藝術家則根本缺少這個完整的觀念，他們的意識動向是和這一觀念始終對抗的。這一派的批評除了切斷觀念與現實間的關聯，抑卽無視現實決定觀念這第一原則外，其用以區別眞僞藝術家的理論立場，

卻是可以接受的。如果將畫家與畫匠之分，與這一派所持的眞僞的測度並列而觀，總比中國歷來鑒賞家關於眞僞問題的那套門面話所能指示的，樸實得多，清楚得多了。

現在再進一步來探討中國繪畫上意境之完成與表出兩方面，究竟遵循什麼途徑？應用什麼法則？這一探討工作等於尋出藝術的一般原理，所以不必僅僅限於中國繪畫。本文只提綱挈領地，在這一課題中提出特別可以注意的幾點：（一）國畫意境之完成與一般意識形態之完成相同，是受現實與社會的決定，但如此被決定的意境，後來也未嘗不可以反轉來影響現實與社會，尤其是當它獲得充分的力量時。（二）國畫意境之表出與一般藝術相同，產自內容和形式間之相反相成，而內容常具更多決定的力量。（三）完成的意境與表出的意境需屬同一體，表出的意境與內容則並非同一體，因爲在畫家的精神運用的過程中，必先完成意境，始得有所表出，而他所感受於自然的必全部存在於他所表出的。至於內容更須與形式合作，始可映出意境。照（二）所說，它比形式的地位高一點，但又比意境的地位低一點。例如『蒼茫』是中國山水畫家常有的意境，獨樹，夕陽，遠山等是專寫此種意境時所常用的內容，樹法與遠山皴法以及天邊如何色染而表出落照等，則是形式問題。他假使不能首先在那由於他的生活，地位所決定的主觀裏有了『蒼茫』，他不會想到用獨樹遠山，更不能決定用何種樹法與皴法。此三者的地位，孰爲首要，次要，都可明白了。我們根據以上幾點，才可以談到中國繪畫意境如何決定與如何形成。

三　中國社會史所決定的中國繪畫的意境

當中國從殷代奴隸制末期渡到西周封建制的醞釀期，周族因反抗殷代奴隸主的統治，遂有動的宇宙觀以對抗以前的靜的宇宙觀，有鬪爭的意識以對抗以前的『神學』的意識。等到西周封建秩序完全樹立，治權穩固，大約就在春秋時代，爲了維繫這已成的秩序計，遂又有靜的宇宙觀來代替動的宇宙觀，由鬪爭的意識轉回『神學』的意識，而充分表現於孔門的哲學中。此後在中國封建社會的整個時期裏，那源於孔學的儒家思想雖經過

相當的內容變化，卻支配了這一時期裏的精神文化。直到清代鴉片戰爭，由於世界資本主義的力量的伸入，中國封建秩序與儒家思想才起動搖。這作爲中國文化主幹的儒家思想實浸漬了中國的一切文化工作，並握住文化批判的鑰匙，於是繪畫與畫學也不能例外，而我們所要進一步認識的畫家意境，也逃不出儒家的範疇，縱使兩方的關係有時是很間接，很隱晦。若說中國畫學在方法論上主要是受着儒學的支配，亦不爲過。至如封建社會內部逐漸演化，發生部份的突變，其最顯著的有春秋時代代表沒落的中小領主的復古主義（老聃思想），戰國時代所轉化而成的厭世主義（莊周思想），西漢末貴族地主不敵商人地主，由動搖而生的復古主義（劉歆思想），魏晉間地主集團無法挽回自身的頹勢，因而沉溺着的清淡生活（何晏，王弼，王衍所代表）等，這一切都是以沒落者姿態出現，所以很容易糅合於保守主義的儒家哲學中。儒家思想把它們都涵括了，遂使中國的文人一面雖以孔門嫡系自命，一面幾乎無不染着出世，清談的氣味，而中國歷代的畫家也都是這末一個混合的模型所造出來的人物了。再從政治運用或官僚技巧方面來看，則儒家獨到之處，乃在治人即所以衛己，有非佛家道家所能及，故深入各朝的政治基層，而得到在上者的提掖，負起重任，直到十九世紀才逢敵手。所謂董仲舒之尊儒而黜百家的大一統，王通之以儒爲主的儒佛道合一，更是其中特別顯明的例子。所以，在社會史這一種長的階段中，支配的階級與支配的思想使儒家佔了驚人的長期優勢，更使觀念論的中國文化史家感喟中國文化之停滯，是由於中國歷史缺少一個近古，而只有上古，中古了。中國畫學便在這保守的，單調的，停滯的支配的思想中發育滋長。近來所有一般中國畫史雖把中國畫學的發展分爲實用，禮教，宗教，文學各個時期，然而事實上中國繪畫主要是反映儒家哲學所攀附的治人者的意識，由次要是反映佛學道學所表現的僧侶貴族或半僧侶貴族的意識。國畫的意境主要地也無非就是達官貴人或依傍他們而生存的文人『雅士』之意境。中國歷代名畫家幾乎不是官僚便是士人，而論者更常常勉勵學畫的人，不能有半點寒傖氣，這就是說，畫乃顯者之事。又須有書卷氣，這就是說，畫乃文人之事。日本人大村西崖在他的『文人畫的復興』裏更明白爲着：『文人畫者有文學人所作之畫也，又謂文人士大夫之畫。在中國（原譯作支那），士大夫嘗皆有文學，縱

不能屬詩賦，而身居高位，立於多人之上，其人格識見自有足取者也。』當然，位高並不一定識高，日本人學會我們一套門面話，但沒有我們士大夫的辭令，所以把這番話說得生硬蠢笨；不過，中國的畫學確屬文人的學問的一個部門，是毫無疑義的。至於像宋史劉摯傳上所說：『士當以器識為先，一號為文人，無足觀矣。』反倒不是通俗的見解，是不可為訓的。若更從相反的一面看，中國詩是窮而後工的，中國畫也是如此：不得意的文人，畫幾筆『離世絕俗』的或自命『不吃人間烟火食』的畫，滿紙是一股沒落的滋味，而內心的深處仍如望幸的妃嬪，頗近王维的『那堪聞鳳吹，門外度金輿』，是忠於上人的，所以仍是一種御用品。上節所提出的意識形態之能翻轉來影響現實與社會，便是指着這長期反映儒家思想的畫家意境而言的；因為儒家思想的反撥作用不住地又在增強與累積社會上許多方面的保守精神，使之愈加濃厚，畫家當然受此影響（中國畫學中復古精神一點，將另為文論之），足見儒學於被動地產自社會外，還自動地深化社會各層（文人與畫家）從它所接受的影響。

其次，我們要具體地試尋儒家中心思想如何影響畫家的意境。儒的中心人物是孔子，但儒是先他而存在的。依據說文，儒大概是柔弱的寄生的術士。胡適之先生則以為是殷代遺民之一，給周人擔任禮儀，類乎教士。『孔子乃殷之後，儒之有遠見的領袖。』其實孔子是承繼了一種生活的習慣，要進一步地研究，怎樣才能最巧妙最聰明地過一種最少障礙的生活。胡先生理舉孔子的卓見，『深知富有部落性的殷遺民的「儒」是無法拒絕六百年統治中國的周文化，故衝破民族界限曰：「吾從周」。』事實上，中國民族到周代，已由夏商兩族為主幹而合流為華夏族，即漢族的前身，所以孔子在當時，可算是封建領主的代言者。他隨俗，柔和，解仕進。更有自己一套的哲學。第一無須與術的依據，假定『仁』是屬於『人』的先天秉賦。『中庸』的『仁也者，人也』便是這種哲學的一個解釋。其次，忽視矛盾：以後天仍可培植『仁』，故曰：『為仁由己，而由乎人哉？』『有能一日用其力於仁矣乎？我未見力不足者。蓋有之矣，我未之見也。』而『大學』給他所擬的方法則為格物，致知，誠意，正心，以及知止，定，靜，安，慮，得。末了，他說出『仁』做到之後的好處，乃在消

滅社會上一切的對立，使下不犯上，臣不弒君，子不弒父，階級不相仇，鄰國不相侵。易言之，『仁』的人即是『聖人』。以上只不過是孔子所提示的一般的修養。此外，孔子卻有更加具體的辦法。他承襲前代治人者的方法。依據他們的經驗，來修訂禮，樂，其中實潛藏着極爲深刻的妙策。他注意到人是有感情的動物。必先訴諸感情才可談得上息爭，減少矛盾，而致『太平』。『樂』乃特具調和感情的能力的工具，所以，列作息爭的第一手段。不過他十分周密，還怕樂只有默化的力量，而沒有強制的力量，所以跟着又提出『禮』來。『禮』若有不達之處，再維之以『政』，『刑』，於是才能『同民心而出治道』了。作爲政刑的前驅的樂禮，含有許多精透的理論，而中國繪畫的理論則與之吻合。樂禮的最高原則，就是畫理的最高原則，而歷代畫家的意境又皆間接受着樂禮的理論之指導。這一層乃認識中國畫學精神的一個門徑，本文不避繁冗，試舉例證，再加條貫，以見中國畫學的根本。

『樂記』說：『凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲；聲相應，故生變；變成方，謂之音。比音而樂之，及干戚羽旄謂之樂。』孫希旦解曰：『此言樂之所由起也。人心不能無感，感不能無形於聲，聲謂凡宣於口者皆是也。聲之別有五，其始形也，止一聲而已。然既形則有不能自已之務，而其同者以類相應。有同必有異，故又有他聲之雜焉，而變生矣。變之極而抑揚高下，五聲俱備，猶五色之交錯而成文章，則成爲歌曲，而謂音矣。然猶未足以爲樂也，比次歌曲，而以樂器奏之，又以干戚羽旄象其舞蹈以爲舞，則聲容畢具，而謂之樂也。』『樂記』又曰：『是故先王愼所以感之者，故禮以導其志，樂以和其聲，政以一其行，刑以防其姦。禮樂刑政，其極一也，所以同民心，而出治道也。』從這兩段話，可以看出儒家的意思，認爲原始的聲雖屬眞情感的表現，然而同異參雜，沒有劃一的規律。它所代表的『心』，太不同了，一如政出多門，非常有礙於治道。所以，第一步，應該使這眞的情感由變以達音的時候，需要有『方』，有節制。第二步，則用規定的樂，奏出這有『方』的『聲』（『音』），則『音』雖有高下疾徐，但是受了這規定的器具的限制，不同之中有了同了。第三步，再用規定的『干戚羽旄』，來象徵形聲所不能自已之『務』，

則『務』所可能具有的緩急輕重，也受了這規定的器具的限制，不同之中，有了同了。由『聲』而『音』而『樂』，或由『心』感於物而『動』而『形聲』，而『不能自已』，而表現爲聲與務的綜合，抑即表現爲『樂』，其中貫徹着不同的同之『人爲』規律，也就是『樂以和其聲』的『和』。因爲『聲』與『務』是純粹感情的，照『先王』的意見，是太不『愼』了，必須使它轉成『樂』，則聲與務才都理性化了，才能合於規定的繩墨，而不致流爲偏激奇險。『和』是『順』，『諧』，『不堅不柔』，發而皆中節的意思，也就是磨去了感情的稜角與鋒芒，而把它局限在一種制定了的形式之中；其所以必須如此做法，則完全是爲『治道』。所以樂並不僅是陶養性情，而是要陶養先王所理想的人民的性情，從而完成政治的使命。

樂既同人之情，以便於治理，禮更本此而發展爲更高的階段。所以『樂記』又說：『審聲以知音，審音以知樂，審樂以知政，而治道備矣。……知樂則幾於禮矣。禮樂皆得，謂之有德。』禮是人民所守的範圍，但是倘如不先用樂來對人民做過一番柔軟的工夫，而突然地予以硬性的規定，那是不可能的事。反之，人民假如懂得樂，他們離開禮也自然就不會很遠了。所以儒家提倡的禮樂，可以說是對於政治的一大貢獻。『樂記』曰：『樂者爲同，禮者爲異。同則相親，異則相敬。樂勝則流，禮勝則離。合情飾貌者，禮樂之事也。』鄭玄解說：『同謂協好惡，異謂別貴賤。禮樂欲其並行彬彬然。』陳氏澔解說：『和以統同，序以辨異。樂勝則流，過於同也。禮勝則離，過於異也。合情者，樂之和於內，所以救其離之失。飾貌者，禮之檢於外，所以救其流之失。』所以『坊記』云：『禮者，因人之情而爲之節文。』這種的節情，是源於樂，文情則爲由樂發展而成的禮。蓋儒家乃以內的感情，爲外的舉止奠立基礎，再以感情來調劑舉止的差異，同時也就是以舉止來打破感情的雷同。換句話說：要做到情理的相互約制。一個人如果能有這樣的修養，儒家稱之爲『君子』。所以『樂記』又從頭開始的一點說：『凡音者，生於人心者也。樂者，通倫理者也。是故知聲而不知音者，禽獸是也。知音而不知樂者，衆庶是也。唯君子爲能知樂。』

不過禮樂還有其更大的作用，而這作用還有哲學的基礎。『樂記』說：『人生而靜，天之性也。感於物而

動，性之欲也。夫物之感人無窮，而人之好惡無節，則是物至而人化物也。人化物也者，滅天理而窮人欲者也。』這是主張在物我之間，不可一味的以我制物，否則就接不上人欲人情必須『節文』的那番道理。『樂記』又說：『著不息者，天也。著不動者，地也。一動一靜，天地之間也。故聖人曰禮樂云。』就是把一套理論哲學化了。拿禮樂來配合天地，以天地來解說禮樂，然後人民對於『節文』，才能在信仰之外，更加上一層敬畏。照儒家的意思，天地乃一大調和，禮樂只不過是這調和所垂示的例子。唯聖人始能看出這一點，給常人來斟酌並且制定物我之間的應有關係或調協，使大家感於物而不爲物所困，化物而又不使物消滅，而這一關係的成立，使把人位置在一個『天』『地』之間的場所，抑即放在『中位』上。所以，懂得禮樂的是君子，制禮作樂的是聖人，而愼所感之的先王，今王，也就和聖人貫串在一個環上，而成爲一體了。

於此，我們可以簡單地說：禮樂是致取中和的手段，而中和之爲用，便是中庸。所以，綜合觀之，儒家所說做人的最高理想——仁，其中乃以禮樂爲手段，以中庸爲目的。『仁』的人，應在學習禮樂的時候，特別留心如何把自家放到中位上，只待中位坐穩，一切行爲就不會偏激犯上了。中國文化既久爲儒家所支配，所以以畫家的意境，也與儒家的思想十分吻合，現在卽根據此點，試舉例說明中國繪畫的意境。

前文說過，中國繪畫發展史是不宜嚴格劃成若干時期的，因爲無論藝人的或文士的繪畫，其最後的作用，都給浸漬在儒家政治的意味之中。所以我們可以說：這些藝術作品的造意，含有一個共同的趨向。在那不同的面貌的背後，隱伏着一個一貫的相同的使命。關於這一點，我單就中國山水畫來說一說：『唐書』『崔植傳』『長慶初，穆宗問貞觀，開元治道。植曰：「元宗卽位，得姚（崇）宋（璟）納君於道，璟嘗手寫「無逸」，爲圖以獻，勸帝出入觀省，以自戒。其後開元之末，朽暗，乃易以山水圖，稍怠於勤。今願陛下以無逸爲之龜。」』這番話無異主張山水畫是無用的。山水畫在中國，雖特別發達，然而直到明末的顧炎武，還是竭力予以攻擊：『古人圖畫，皆指事爲之，使觀者可法可戒。自實體難工，於是白描山水之畫興，而古人之意亡矣。』但是事實上，那被崔，顧等人視作最無用處的山水畫，在不知不覺之中，仍舊扶持着儒家的禮教。所謂

『古人之意』，可以說是始終未『亡』的。中國山水畫——實則中國各門繪畫也都如是——乃在儒家中庸的教訓中滋長，而以物我調和爲其最後的目的。中國山水畫所表現的，與其說是『自然』，不如說是通過『自然』而表現的『人』。山水畫的種種意境，都是象徵治道之下的某一種標準人品。不過同時，畫家對於所遇着的自然的某些形象，也必須要能夠使其配合得上人的某些品德，而謀取自然與人的契合。（西洋山水畫在十九世紀，才漸漸含有人的成分。）所謂『幽淡』，『渾厚』，『古樸』，『清雅』等意境，都是從爲人之道，觀照自然所得的結果。中國山水畫家必須學着如何站在人與自然的關係下，去調節自然現象與主觀現象。一幅山水畫必須是從人的方面看，它兼有自然的成分，從自然方面看，它又兼有人的成分；抑卽人天具備，而且是位於人天的中間。董其昌『畫禪室隨筆』：『畫家以古人爲師，已自上乘。進此當以天地爲師。每朝起看雲氣變幻，絕近畫中山。山行時見奇樹，須四面取之。樹有左看不入畫，而右看入畫者。前後亦爾。看得熟，自然傳神。傳神者必以形，形於心手相湊而相忘，神之所託也。樹豈有不入畫者，特畫收之生綃中，茂密而不繁，峭秀而不塞，卽是一家眷屬耳。』所謂『絕近畫中山』或『入畫』的樹，便是可以表現人的自然的部份。所謂茂密而繁，峭秀而塞，乃不足以表現人的自然的部份。凡此都是站在人的立場來說的。至於站在自然方面的，只『進此當以天地爲師』一句話，都概括了。而『傳神』以及『心手相湊相忘』，便是物、我、天、人的渾合，中位的獲得，中庸的結果。

再從調和社會制度的約束以及個人的自由二者而言，則畫家更不得不一面立意，一面守法；一面要敎人品，一面要講筆墨，其結果則爲『文飾』與『作僞』。文飾與作僞，在儒家的觀點上，絕非惡劣的字面而是有其特殊的作用的。它們可以節制或修飾人的情欲，以求適應或遷就環境。然而這一層工夫，只有儒、君子、士始能做到，所以也只有文人畫始合乎儒家的標準，是藝術品而非工藝品。文的對面，是質，僞的對面，是眞。質而且眞，雖爲人的本來面目，但是都非處世之道。儒家因有文質調和之說。『論語』『雍也』：『質勝文則野，文勝質則史，文質彬彬，然後君子。』便是這個意思。荀卿更補充之：『人之性惡，其善者僞也，故聖人

化性而起僞。僞起而生禮義，禮義生而制法度。然而禮義法度者，是聖人之所生也，故聖人之所以同於衆而不異於衆者，性也，所以異而過於衆者，僞也。僞者，文理隆盛也。無性則僞之無所加，無僞則性不能自美。性僞合，然後成聖人之名，一天下之功，於是就也。』換言之，世間假使有所謂絕對的天然，這天然必須加以限制，尤須將人工放上。而這作僞的成人爲的大任，卻只有深知天人之道的聖人，君子，方始擔當得起。所以荀卿又說：『君子者，天地之參也，萬物之總也，民之父母也。』不過，於此又必須從儒的一羣中，剔除衆人，方見君子與小人之別。所以，他又說：『大儒者，天子三公也。小儒者，諸侯士大夫也。衆者，農工商賈也。』這個看法，漸漸普遍於後來一般社會，卒使中國的繪畫由實用工藝而轉爲純藝術之後，便不得讓文人來完全包辦了，而立在中位以參天地，也逐漸成爲畫家立意造境的根本的不變的態度了。

關於文人畫一點，畫史上可資印證的材料太多了，現在且引幾個特別明顯的例子。宋鄧椿畫繼曰：『其爲人也多文，雖有不曉畫者寡矣；其爲人也無文，雖有曉畫者寡矣。』這只是說欣賞必屬文人之事。明董其昌容臺集：『趙孟頫問畫於錢舜舉，何以稱士氣？錢曰：「隸體耳，畫史能辨（辦）之，卽可無翼而飛，不爾，便落邪道，愈工愈遠。然又有關捩，要得無求於世，不以贊毀撓懷。」吾嘗與似畫家，無不攢眉，謂此關難度，所以年年故步。』這裏所謂難關，實在就是一種畫家不易消滅的矛盾。他如果一方面能夠學到像眞書（從韻會的解釋：古之隸卽今之眞書也）那樣的雍容靜穆（行草的體性則是奔放的），一方面又能忍受『世俗』對於這種『雅淡』的作風的漠視，才可以成家立派。這斂約的態度原是長期禮教的成果，許多別的條件如樸厚，謹嚴，高簡，古拙，以及那些力戒的狂野，霸悍，粗豪等都本此態度，經過文飾節制而成功的。與『隸體』說並重的，則有蘇軾的詩句：『退筆如山未足珍，讀書萬卷始通神，』也就是中國文人最愛說的『書卷氣』的意思。簡言之，中國畫家須多讀書，將自己浸潰於禮樂的教育中，才會懂得如何『文飾』自己的意境，才會得適當的形式或手段，以表出這意境於『天地之間』。

關於如何表出天地之間或中位一層，中國畫學都有很多具體的法則。約略的說，則有意境與法度兩端之執

中，以及氣韻與筆墨兩端之執中。不過，最後目的都是着重在意境與氣韻，法度與筆墨畢竟退居從屬的地位；而在這最後目的未達到前，兩端或雙方可以說是同等重要的。中國畫家的思想中，雖然不曾有過觀念的辨證法的運用，但是他們謀取中位時，却遵循與之相同的路徑。他們使意與法統一起來，而常以意爲主導。所謂『執兩用中』這一訓條，乍視乃一家一半的機械的分割，實際則畢竟還有主從的，尤其是在較高階段的新的發展中。他們在意境與法度，氣韻與筆墨相對待時所指的意境，氣韻，不必一定等於他們完成的畫面上所含的意境，氣韻。後者常是一種更遠的造詣。現在試爲分別例說尙意，尙法，及以意使法三點，從而更加詳細地說明中國繪畫意境之形成。

四 中國繪畫意境形成中意與法的問題

尙意 打開中國一部畫史，不難看出『形』與『意』佔有極不平等的地位。在較古的時代，『形』相當被重視，這當然由於實用的關係，所畫如果不像原物，使人看不懂，那末繪畫便會失了普遍宣傳的任務。那當時的主形論，韓非子有一段可作代表：『客爲齊王畫者，問之畫孰難，對曰，「狗馬最難，」孰最易，曰，「鬼魅最易。狗馬人所知也，旦暮於前，不可類之，故難。鬼魅無形，無形者不可覩，故易。」』後漢書張衡傳也有一段：『畫工惡圖犬馬，而好作鬼魅，誠以實事難形，而虛僞不窮也。』更看漢，唐的雕塑，則寫實的作風十分濃厚。蘇州甪直所存的唐楊惠之的塑像，是一最好的例子。又如已經流落到日本的傳爲唐吳道元所作的送子天王像（長卷原藏淸宮），則人，獸，器物之比例都相當正確，形狀都很逼眞。又如朱景玄唐朝名畫錄所載：『韋偃常以越筆點簇鞍馬，人物，山水，雲煙，千變萬態，或騰，或倚，或齕，或飲，或驚，或止，或走，或起，或翹，或跂。其小者或頭一點，或尾一抹，山以墨幹，水以手擦，曲盡其妙，宛然如眞。』更是推崇韋氏作品的形繁雜象，而像這樣的作風，確又爲後世所少見。白居易詩：『畫無常工，以似爲工，畫無常師，以眞爲師，』也還是主張形似的意見。從宋代起，文人包辦畫事已達十分完密的程度，畫事在表面上雖遠離實用，但

它幫助政治的力量，並未稍減，於是主形說就屈服於主意說。文人論畫與作畫，無不首貴立意，其中有極爲鮮明的論斷。明李式玉云：『今之畫者，觀其初作數樹焉，意止矣，及徐而見其勢之有餘也，復綴之以樹。繼作數峯焉，意止矣，及徐而見其勢之有餘也，復綴之以峯。再作亭榭橋道諸物，意亦止矣，及徐而見其勢之有餘也，復雜以他物。如是畫，安得佳？即佳，又安得傳？』這是說意爲貫通心手，支配畫面的主力，它擺脫實景的束縛，在天地之間，往來自如。歐陽修說：『蕭條澹泊，此難畫之意，畫者得之，覽者未必識也。故飛走遲速，意淺之物易見，而閑和嚴靜，趣遠之心難形，若乃高下嚮背遠近重複，此畫工之藝耳。』這種論調幾乎針對唐人寫實的作風，以前所認爲難狀之物，現在竟不値得留心體察了。蘇軾更痛快言之，有詩云：『論畫以形似，見與兒童鄰，作詩必此詩，定知非詩人。』他旣瞧不起形似，當然就是着重意境。他自己則只工書而不善畫，偶爾想畫，勢必尋那較爲簡單的題材，應用較爲單純的技巧，尤其與書道比較接近的技巧，結果就決定了他的畫題：墨竹。我們都曉得他的墨竹很負盛名，雖然我們沒有見過一幅好的眞蹟畫。他重意輕形，所以又任意更變畫竹的手段。莫廷韓集：『朱竹起自東坡，試院時興到無墨，遂用朱筆，意所獨造，便成物理。蓋五彩同施，竹本非墨，今墨可代靑，則朱亦可代靑矣。』宋人深受到儒道釋糅合的精神的影響，其中有一個自然的結果，便是觀念游戲，而蘇軾尤爲一個典型的代表。儒家曾經注意嚴謹的生活方式與習慣，經過魏晉淸談而失去了一半，到了宋代名流又去了一半。這在繪畫上特別看出，宋代畫蹟，除院體之外，漸少以前那樣精謹從事的態度，轉而崇尙一種不經意的立意。』關於工具，也開始解放，例如大畫家米芾作畫，不專用筆，或以紙筋，或以蔗滓，或以蓮房，皆可爲畫。自宋以還，中國繪畫便一貫地尙意，剝削了不少形式，抑即處處以形就意，不再像唐代那樣從形求意了。宋和宋以來的畫論大都可以說是東坡那一首詩的複製。南宋陳與義墨梅詩：『意足不求顏色似，前身相馬九方臯，』完全着意在被精神所集中的事物的某一點上，其它一切客觀方面的正確，都可不管了。易言之，畫家畫梅，應學秦穆公時最會相馬的九方臯，他儘可把『牝而黃』與『牡而驪』顚倒弄錯，但他却見到『天機』，『得其精而忘其麤，在其內而忘其外，見其所見，不見其所不見，視其所視，

而遺其所不覷。』梅花本不是黑色的，如果用墨而不用色來描寫它，形似雖差，而意則非但沒有走失，反倒經過一次很高的提鍊了。後來元畫重意，明畫重趣，只不過是宋代文人精神發展之餘緒。這重意的時代很長久，所以就是到了現在，大家還都承認中國畫是重意輕形的，雖然宋以前並不如此。

至於創意本身的發展，與模擬的作風的成長，適為反比。模擬又與師古有關，這些都應另文專論。但是唐宋間競尚『新』意，為後來一味模古者所不肯為，其中有積極的修養自己和消極的暗示自己的若干途徑。唐張彥遠說：『開元中將軍裴旻善舞劍，道子觀旻舞劍，出沒神怪，既畢，揮毫益進。時又有公孫大孃亦善舞劍器，張旭見之，因為草書，杜甫歌行述其事。是知書畫之藝皆須意氣而成，亦非懦夫所能作也。』這是一種修養，而且它的基調完全是男性的，與唐代的國勢以及統治者的行動精神相配合，只可惜吳張等氏的作品，現在太不容易見到真的（前云送子天王像卷首的人與怪獸格鬥一段，約略可以想見積極的氣勢）。政治的途徑，乃是棄武修文，所以其畫風也就不同漢唐，是比較地閑靜斂約，抑即張彥遠之所謂懦夫了。鄧椿畫繼云：『郭熙出新意，令圬者不用泥掌，止以手槍泥於壁，或凹或凸，俱所不問，乾則以墨隨其形跡暈成峯巒林壑，加以樓閣人物之屬，宛然天成，謂之影壁。』又王得臣麈史云：『郭忠恕僑寓安陸，郡守求其畫，莫能得，因以縑屬所館之寺僧，時俟其飲酣請之。乃令濃為墨汁，悉以潑清其上，頃攜就澗水滌之，徐以筆隨其濃淡為山水之形勢。』兩位郭氏固然不一定是懦夫，但平素卻也未必有雄渾的氣度，這是看過郭熙早春圖（故宮博物院藏有影本）郭恕先輞川圖（商務印書館影印本，為後人模作）的零星瑣細，美而不雄，便可知道。他們有了主觀的決定，所以感受自然的力量強過整理或利用自然的力量，因此他們不能選拔對象，而只能委身於對象，聽其支配了。宋以後的繪畫在題材，方法上都日趨單調，就是因為取意或接受暗示之時，既缺少積極與主動，遂使前人傳統的丘壑抑卽刻板似的畫面組織法易於襲入了。

不過，文人畫也並非單剩意境，此外便一些別的都沒有了。它還不必為『常人』理解的意境究竟也還需通過一種特殊的形式，才能表現，和藝術一般法則，並無什麼兩樣。但是這特殊形式，決非自然所本有的現

象，猶之朱與墨皆非梅花所本有，而文人就在這特殊形式上用了極深的鍛鍊的工夫。用他的名詞來講，這特殊形式就是與『意』相關的『法』，就是『筆墨』或『法度』。這是中國畫學的特別發達的一部份。如要了解中國繪畫，便不得不先懂得它。現在一般的中國人以及外國人都給這一部份阻擋住，被關閉在中國繪畫的門外了。在大半的論說上，法常被視為意的對待物，實則它與意結合至深，常不易拆開，它是執中的另一極，須詳細說明的。

尚法

中國文人從事藝術，其立意本已充分表示了儒家的人為或作偽，而其法度則更受儒家的禮樂觀念的影響。一切對象不能不折不扣地或依照原樣地接受，於是接受以後也就不能再依照原樣地表出，這是當然的道理。所以，歪曲過了的內容，需要着特殊的形式，尤其是自具謹嚴的法則的形式，否則，雙方不相諧合，『意』便莫由傳達了。人情經過文飾有如對象經過增刪與改觀。文飾須憑藉制定的禮樂，有如改觀須憑藉具有固定的象徵作用的筆墨。更因為儒家之文撐統治階層，是以『一民心』為成功的標識，所以在作為支撐武器的禮樂之中，雖有所謂『樂合同，禮別異』的話，然而這『合』與『別』却依然要有劃一的，共同遵守的標準，才能生效，所以法度之須謹嚴不僅為儒家的生活教條，復為文人畫家必需養成的習慣。就是若干名家所自命『偶爾成文』的逸趣（將詳另一文），中國文人非常推重，但也必定先有法度的訓練之後，才可做到這一層。

中國畫學的『法』不是通常所謂方法或技巧，而是統理這方法或技巧的一個基本原則。法所包含的範圍，簡單地說，是筆墨。在尚法的精神下，筆墨極被重視，歷代的畫論幾乎一貫的重視筆墨。這些畫論把筆墨分論或合論，提出用筆，用墨，筆法，墨法等問題。但『筆』除與『墨』相對待外，更概括了『筆』與『墨』。稱讚某人筆法好，就是說他懂得如何用筆，如何用墨，抑即他的作品裏有墨有筆。筆過紙上，必藉墨痕始有表現，於此，筆的作用有賴於墨，所以提及用筆，勢必說到用墨。中國初期繪畫大都先鈎物象，然後填色，便算了事。但是中國畫學之所以能更高發展，却有賴於墨通過筆或筆使用墨，而又兼負起賦彩的任務。那託名五代荊浩的筆

法記有云：『夫隨類賦彩，自古有能，如水暈墨章，興吾唐代，故張璪員外樹石，氣韻俱盛，筆墨積微，其思卓然，不貴五彩，曠古及今，未之有也。』這也和陳與義的『意足不求顏色似』是一樣的意思。張彥遠說得更明白：『草木敷榮，不待丹綠之彩。雲雪飄揚，不待鉛粉而白。山不待空青而翠，鳳不待五色而綷。是故運墨而五色具，謂之得意。意在五色，則物象乖矣。』這也是主張以墨代色的。從中國傳統的看法，西洋後期印象派以前的繪畫，幾乎可以說是無所謂立『意』，只有自然之複寫，所以一味注重五色，筆踪便非所尚。他們以爲如此才能傳出物象，但由中國文人看來，則適足以乖物象；正因爲中國文人的物象，是經主觀洗鍊過的東西，是『意』所製造過的東西。然而，墨還是隸屬於筆的，筆則爲意所主。於是由意出發，始有筆墨。張彥遠言之確切：『夫象物必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似皆本於立意，而歸乎用筆，故工畫者皆善書。』此處不過略述中國畫學之重筆墨，就是貴立意，貴用筆，貴用墨，其間更是一脈相承的，而意實爲主導，下文再詳論之。

然而，從命意的觀點看來，筆墨相調，其中尤多深至之理，不是西洋以前偏執於物的畫學所能觸發。筆法記又說：『項容山人樹石頑澀，稜角無𨼗，用墨獨得玄門，用筆全無其骨；然於放逸，不失眞元氣，元大瓶巧媚。吳道子筆勝於象，骨氣自高，樹不言圖，亦恨無墨。』這段話或有錯落。明董其昌容臺集更爲說明：『荆浩云：「吳道子畫山水，有筆而無墨，項容有墨而無筆。」蓋有筆而無墨者，見落筆蹊徑，而少自然，有墨無筆者，去斧鑿痕，而多變態。』明顧凝遠畫引則曰：『以枯澀爲基，而點染蒙昧，則無筆而無墨。以堆砌爲基，而洗發不出，則無墨而無筆。先理筋骨，而積漸敷腴，運腕深厚，而意在輕鬆，則有墨而有筆。此其大略也。』明莫是龍畫說又曰：『古人云：「有筆有墨」。筆墨二字，人多不曉，畫豈無筆墨哉，但有輪廓而無皴法，即謂之無筆，有筆法而無輕、重、向、背、明、晦，即謂之無墨。古人云：「石看三面」，此語是筆，亦

是墨，可參之。』這幾段話以莫氏所說較爲機械，膚淺，並且太過拘泥跡象，反覺呆板了。我們確見過許多作品，輪廓清楚，筆法也有輕、重、向、背、明、晦，而這些作品未必就說得上有筆有墨，董，顧諸氏則是十足地文人見識，以筆墨相符，而又始終相濟，以表出文人的意識，要筆中有墨，墨中有筆，好像骨肉相依，肉的中心，以骨支撑，骨的四周，以肉黏貼。於是乎，墨留紙上，須見筆蹤。筆是指的那指揮人體動作的骨，人志寓於動作，畫意存乎筆蹤。人不可無骨，所以畫也不可無筆。又筆過之處，亦須墨潤。墨是指的那使人體動作靈活化的肉，人意因動作靈活而益顯，畫意賴墨潤筆始更暢。人不可無肉，所以畫也不可無墨。照文人的看法，畫首貴立意，正如人首貴立志。所以畫中有筆無墨，雖然枯窘一點，畢竟還不失爲『削瘦』或『皮瘠』的一格，這也正如志高而才華不足，還算是一位『君子』。在這種場所，『筆』終於取得第一表現的機會，縱使無墨，還傳出一點精神，只不過不及筆墨互濟時所表現的那末透澈和通暢罷了。

由此可知尙筆卽所以尙法，或者不是錯誤的，過份的論斷。文人既如此重筆，於是作爲工具的筆如果能運轉如人意，則這筆也有德，稱爲筆德。瞿宣穎中國社會史料叢抄甲集引池玉書語：所謂德大概不出尖、齊、圓、健四者，同上書引『考槃餘事』，有德的筆在致用時的情形：『副（毫）齊則波切有過，管小則運動有力，毛細則點畫無失，鋒長則洪闊自由。』蔡邕則更把筆德和筆功十分誇張，尤非外國人所能想像得到：『象類多喻，靡施不協。上剛下柔，乾坤位也。新故代謝，四時序也。圓和正直，規矩極也。玄首黃管，天地色也。』晉成公綏棄故筆賦序記則謂：『治世之功莫尙於筆，能擧萬物之形，序自然之情，卽聖人之志，非筆不能宣，乃天地之偉器。』外國（西洋人）所用的筆通稱 Pen，其相當於我們的毛筆的則爲 Brush，其義與『刷子』通，則粗陋可知，當然不會有上面所說那些品德了。

至於中國畫法所用的點、皴、擦、斡、染、擢等，皆爲主要的技巧，使學者感到十分嚴格的限制，而其難

處就在上面所舉筆墨相濟，筆爲意之主導等原則，也須同樣的應用。雖一點之微，一皴之細，也都得講求筆法，所以中國文人畫家尚法的精神，可以說是建基於筆墨的頂小的單位上。不過，因爲點，皴這些工作屬於技巧的多，屬於原則的少，本文暫不細論。

以意使法　點、染、皴、擦等許多技巧表出不同的明確的形象，但是這些形象並非自然所本有，不像西洋傳統的寫實主義的繪畫，能使觀者從自然的形狀中尋出完全相當於它們的部份。中國畫的點可分點葉和點苔，其中種類繁多，然作點之時，初未必絕對地存着樹葉或苔草的意思。每點的粗細，或數點綴合所成面積的大小，可以代表遠近的林木，可以指出深淺的岩穴。如果很機械地把若干點當作若干樹，或把每一點當作一片葉，那就根本沒有懂得點的作用。又如山石的皴主要可分爲披麻與劈斧，然而也不必把它們勉強視作山石的裂紋，遠望叢林茂草所罩的山頭，却只須寥寥幾筆的皴，並且也可不加點子，其意已足；而若干皴紋交錯於一片巨石之上，有時也在線條會合的地方，點上幾點，但畫者未必存有苔草長在石紋之上的意思。所以，點和皴的使用，其中含有很大自由，而點與皴相濟相成，復表出自然的主要意向，抑卽文人意識透過自然形象所創造出來的「應物而不爲物累」的，或「藉外以表內」的意境。中國文人所有的自然的印象，不是零碎的，片段的殘景，而是配合得上文人情緒的一種完整的精神之湧現。文人通常屬筆爲文時所憧憬着的典雅，遠奧，精約，壯麗，新奇等意境（試照劉勰「文心雕龍」體性篇所舉），都可以藉點皴的運用，而被表現在畫中。於是，爲了統一形式以達統一的意境起見，某種的點應與某種的皴相湊合，也有研究的必要。米點不與劈斧並用，因爲前者偏近典雅，而後者偏近新奇。夾葉點不與拖泥帶水皴並用，因爲前者偏近精約，而後者偏近壯麗。中國文人雖然不曾明白指定線條所能表現與喚起的精神形態及其反應，但是他所用的皴點，却都暗合此中的原則，卽一面力求皴點的本質之能適合他的意境，一面更使皴點兩者避免自身的衝突。所以，文人所用的技巧實際上是還

循固定的法則，以表出意境的某些符號。文人畫的唯一任務也便是使立意方面須有造『形』的因素，表意方面須有抽『象』的因素，而落筆之時，則須使造形與抽『象』完全契合，使法中所有從自然抽取的形象恰恰就是意中修正自然所造的形象。南朝宗炳山水序說得最好：『旨微於言象之外者，可心取於書策之內，況乎身所盤桓，目所綢繆，以形寫形，以色貌色也。』這寫形的形與貌色的色便是抽取之象，要寫的形與要貌的色便是意造之象。因此，意境與法度在如此關係下，並非矛盾，並非敵對，只不過彼此本來隔離得遠點，須待文人把它們弄到一處，使它們一見面就彼此水乳罷了。

不過，我們從上文尙意一節的說明中，可以認識文人雖須做到意法相濟，而歷代卓然名家的，却無不以意使法，無不預先能夠確立一件作品的意境，然後才能使法就意，以意運法。換言之，他必定如一般論著所說，在握管濡墨，對着紙絹凝神構思的當兒，第一決定這幅畫是要表出雄偉還是淸秀，簡遠還是細密。待這籠統而又完整的精神全被捉住了，其次才講構圖，也就是謝赫六法的『經營位置』。最後才決定應用何種的點皴，方能就其各物的本來的體性與彼此間的聯繫，以與意境密切合作。此處就是重申前文所謂意境內容形式三者一貫的意思。如此完成的作品，使技巧的法則緊緊貼附在意境上，觀者開始先給一股濃厚的，統攝全面的精神所吸住，有了堅牢的認識與深切的感動，其次才注意到邱壑位置與皴點等所循的法則。『文心雕龍』聲律篇：『器寫人聲，聲非學器，』雖是論文，兼能說出以法隸意的原理。所謂『先王因之（人聲）以制樂歌』，猶之後來文人因意境的不同而以不同的皴點爲之寫出，不過，意始終佔着首位，倘若弄到聲以學器而不以造器，便非『先王』與文人的本意了。所以，宗炳山水序又說：『聖人含道應物，賢者澄懷味像，至於山水，質有趣靈，是以軒轅，堯，孔，廣成，大隗，許由，孤竹之流，必有崆峒，具茨，藐姑，箕首，大蒙之游焉，又稱仁智之樂焉。』足見『聖人』才能先立主觀，再去適應周圍，『賢者』便只能被動地解釋周圍。山水家則介於二者之

間，在主觀決定之後，還須憑着物象以追求主觀的這一個『靈』，是由客觀表出主觀。這就是說，法之爲用，原在造意，客觀原是爲了主觀而後才有它的價值，而貴爲畫聖者，端特深藏主觀，抑卽有『道』可『合』耳！所以，也是主意的見解。中國文人無時無地不是走着由內而外的途徑，用物用形以至於用法時，都不可反爲它們所用，『聖賢』與『小人』之分，大都在此一點。蘇軾論書有云：『筆墨之迹，託於有形，有形則有弊，苟不至於無，而自樂一時，聊寓其心，忘憂晚歲，則猶賢於博弈也。雖然假外物而有守於內者，聖賢之高致也，惟顏子得之。』畫家之事，與此無異，法度精熟之後，『內』始能守得住，也就是意可使法，而不爲法累了。

再從主意這一點上去研究那幾乎可作中國藝術論的核心的『中庸』觀，也不難辨明它並非機械論的均衡說，而是統一矛盾於一個較高的發展中，雖然中國文人自己並沒有看得這樣清楚確切。這中庸觀應用於藝術論上的，多得很，例如：黃庭堅『山谷老人刀筆』：『肥字須要有骨，瘦字須要有肉。古人學書，學其二處，今人學書，肥瘦皆病。』又如米芾的『海岳名言』：『字要骨格，肉須裹筋，筋須藏肉，帖乃秀潤。在布置穩不俗，險不怪，老不枯，潤不肥。變態貴形不貴苦，苦生怒，怒生怪。貴形不作，作入畫，畫入俗，皆是病也。』姜夔『續書譜』總論：『用筆不欲太肥，肥則形濁，又不欲太瘦，瘦則形枯，不欲多露鋒芒，露則意不持重，不欲深藏圭角，藏則體不精神，不欲上大下小，不欲左低右高，不欲前多後少。』然而，其中有個一貫的原則：由中庸或執中所獲的成果已非原來兩極之中的某一極，而是高過它的一個發展。『有骨』的『肥』出於『肥』『骨』而勝過『肥』，『有肉』的『瘦』出於『瘦』『肉』而勝過『瘦』。『不俗』與『穩』，『不怪』與『險』，『不枯』與『老』，『不肥』與『潤』，『貴形』與『不苦，不怒，不怪』，以及『不作，不入畫，不入俗』，亦皆極矛盾的兩種。但是，文人所追取的不俗的穩，不怪的險，不枯的老，不潤的肥，不苦不怒不怪的形，不作不入畫不入俗的形，雖各導源於兩極，却又高於穩，險，老，潤，形。同樣地，不太肥比肥好，因爲有清的新因素，不太瘦比瘦好，因爲有潤的新因素，不多露鋒芒，比露鋒芒好，因爲有持重的新因素，不深藏圭角比藏圭角好，因爲有精神的新因素。總之，文人之執中而用，可以說是他創設一切意境的楷模，而在

過程上則無處不是以高臨於二極之上的意爲主導，否則他只能停滯在原有的某一極，無從邁入新的領域了。

三十年八月二十日於北碚黃桷樹

再論中國繪畫的意境

前篇『中國繪畫的意境』一文說明儒家『執中而用』的精神，在中國長期封建社會的文化史上反映一個一貫的傳統的『位於天地之間』的『意境』，影響到文學藝術等方面。就繪畫而論，一方面儒家這種『中間的』路向，主張『意』與『法』應當並重，一方面儒家對於觀念的尊崇，更奠定了以『意』來使『法』的那一個最高原則。中國繪畫（中國模擬西洋畫不在內）抑卽中國往日文人繪畫的意境，其本源，發展，流派，和演化的方式，無一不可以歸納到這『中位』的觀念的哲學中。但是，這一種意境却含有若干比較細緻的因素，表示若干獨特的形態。在中國文人的口中，它們更化作許多抽象的字面，主要地如『簡』，『雅』，『古』，『拙』，『偶然』等。爲着澈底了解其中的眞義，這些字面應當分別與以詮釋，並應尋到它們的相互關係，然後一般認爲那長期披在中國畫家身上的神祕的外衣，才可以脫下，使我們看見他的眞面；而時常易被誤解的與現實好像隔離得很遠的中國繪畫，尤其是太不能被現代中國人看得懂的『自家祖傳』的繪畫，也才能變爲一件淺近的事物了。現在依照發展的程序，分別說明這些細緻的因素。

一　簡

儒家本着助成政治的目的，來提倡禮教。樂記：『樂之隆，非極音也。食饗之禮，非至味也。清廟之瑟，朱弦而疏越，壹倡而三嘆，有遺音者矣。大饗之禮，尚玄酒而俎腥魚，大羹不和，有遺味者矣。是故先王之制樂也，非以極口腹耳目之欲也，將以教民平好惡，而反人道之正也。』又說：『大樂必易，大禮必簡。』孫希旦給以解說：『樂之大者必易，一倡三嘆而有遺音，而不在乎幻眇之音也。禮之大者必簡，玄酒腥魚而有遺味，而不在乎儀物之繁也。』儒者助『先王』，提倡簡易的禮樂，原爲政治的方便，故首先必須體人之性，節

人之欲，使之適可而止：餘音遺味之所以勝於極音至味，便是要養成人民的適可而止的習慣。儒者更求政治的普遍的效果，所以又必須先使禮樂易行，而易行的禮樂無有不是簡單的。『簡易』爲禮樂的基本條件。中國文人生息於儒家的禮樂教養中，他的思想伸入文藝時，遂把整個文藝也看成禮樂，認爲是治道的手段，因而文藝的主張也就繞着了這崇簡的一個中心。在中國文藝發展途中，不住聽到反對繁冗蕪雜的呼聲，其故未嘗不是一部份原於儒家禮教的運用技術。

尙書序：『夫子作春秋，筆則筆，削則削，游夏不能贊一辭。』『易繫辭傳』引孔子：『書不盡言，言不盡意。』又云：『其旨遠，其辭文。』這都是主張文章須簡而得當，抑卽劉勰所謂『一字見義』的作風，而同時也不無受到儒家那一位老師——孔子——的影響，卽所謂『聖人去甚，去奢，去泰』。從文章尙用的一面講，對於簡當，也幾乎沒有異議。王充『論衡』『藝增篇』甚至攻擊違背這種風尙的人，罵他們是『俗』人：『世俗所患，患言事增其實。著文垂辭，辭出溢其眞，稱美過其善，進惡沒其罪。何則？俗人好奇，不奇言不用也。故譽人不增其美，則聞者不快其意，毀人不益其惡，則聽者不愜於心，聞一增以爲十，見百益以爲千，使夫純樸之事，十剖百判，審然之語，千反萬畔。墨子哭於練絲，楊子哭於歧道，蓋傷失本，悲離其實也。』在此數語中，儒者爲政治的實施，從而實事求是的精神充分表現；極音至味似的文字誇飾，澈底被否決了。就是到了文風已趨靡麗的六朝，陸機『文賦』還在說：『或清虛以婉約，每除煩而去濫；闕大羹之遺味，同朱弦之清氾，雖一唱而三嘆，固既雅而不豔。』又說：『要辭達而理舉，故無取乎冗長。』這完全引伸『樂記』的主張，雖然陸機自己的文章未必做到。他的弟弟雲給他的信也說：『文實無貫乎爲多』，『文章實自不當多』。摯虞『文章流別論』則說：『古時之賦，以情義爲主，以事類爲佐。今之賦以事形爲本，以義正爲助。情義爲主，則言省而文有例矣。事形爲本，則言當而辭無常矣。文之繁省，辭之險易，蓋由於此。夫假象過大，則與類相遠。逸辭過壯，則與事相違。辯言過理，則與義相失。麗靡過美，則與情相悖。此四過者，所以背大體而害政教。』所謂近類，切事，得義，合情都做到了，便不背大體；而要做到這一步，還須從簡明切當入

手。不過摯虞却說得更深一點，指出了文風與政治的關係。劉勰『文心雕龍』『風骨篇』云：『詩總六義，風冠其首，斯乃化感之本源，志氣之符契也。是以怊悵述情，必始乎風，沉吟鋪辭，莫先於骨。故辭之待骨，如體之樹骸，情之含風，猶形之包氣。結言端直，則文骨成焉。意氣駿爽，則文風清焉。……故練於骨者，析辭必精；深乎風者，述情必顯。』風相當於內容，骨相當於形式；風骨相關，有如內容形式的互濟；風深，所以內容必求清楚明白，骨練，所以形式必求簡潔了當。事實上，有效之文無不從此下手，文章可收的一切成果，也都由簡當中來，尤其是文章的力量。正同遺音餘味是留給人民自家去聯想，去尋味，然後禮樂的功效更加持久，所以文章一道亦必先能簡明，而後才會含蓄豐富的力量。『含蓄』原和『隱晦艱澀』是兩樁事情，它乃表現作用之延綿，而非表現作用之阻滯，從來沒有未能暢達而先能含蓄，也從來沒有還未發生作用而便想延長作用的。

若捨文言詩，則崇簡也一向是有力的主張。鍾嶸『詩品』序：『至乎吟咏情性，亦何貴於用事。「思君如流水」，既是即目；「高臺多悲風」，亦唯所見；「清晨登隴首」，羌無故實；「明月照積雪」，詎出經史。觀古今勝語，多非補假，皆由直尋。』此處所謂『直尋』，就是不憑任何主觀的議論或說明，直接找到一樁事物，而從它觸發情感。這在詩之三義上，乃『興』而非『比』『賦』，抑即所謂觸物起情的『興』。結果，在內容與形式兩方面，都不能不首先做到簡明與確當，否則所起之情易趨模棱，甚且不知不覺走入詩人原來所不希望走入的領域中去。尙用的，施教的『三百篇』，照孔子的見解，其第一目的即在『興』，『論語』『陽貨』早就說明：『小子何莫學夫詩？詩可以興，可以觀，可以羣，可以怨……。』所以，若考中國文學尙用的起源與其後來從此主源分出的支流，則知『簡』與『含蓄』實爲一個一貫的要求。近人王國維『人間詞話』更痛快地說：『近體詩體製，以五七言絕句爲最尊，律詩次之，排律最下。蓋此體於寄興言情兩無所當，殆有韻之駢體文耳。詞中小令如絕句，長調如律詩，若長調之「百字令」，「沁園春」等，則近排律矣。』同時他更反對爲文用代字，他指摘宋沈伯時『樂府指迷』的話：『說桃不可直說破「桃」，須用「紅雨」，「劉郎」等

字；說柳不可直說破「柳」，須用「章臺」「霸岸」等字。』他以爲『果以是爲文，則古今類書具在，又安用詞爲耶。』而近人黃侃以爲文飾適所以求簡的意思，說是『文有飾詞，可以傳難言之意；文有飾詞，可以省不急之文；文有飾詞，可以摹難傳之狀；文有飾詞，可以得言外之情。古文有飾，擬議形容，所以求簡，非以求繁』，則是指的多少得當，與豐約之適宜的翦裁，使人不致誤删必要的修辭，所以這也是尙簡的一個重要的補充。揚雄『法言』云：『詩人之賦麗以則，辭人之賦麗以淫。』『文心雕龍』『物色篇』則明言『三百篇』修辭的簡當，而感覺後代的繁冗：『「皎日」「嘒星」，一言窮理；「參差」「沃若」，兩字窮形；並以少總多，情貌無遺矣。雖復思經千載，將何易奪？及「離騷」代興，觸類而長，物貌難盡，故重沓舒狀，於是嵯峨之類聚，葳蕤之羣積矣。及長卿之徒，詭勢瓌聲，模山範水，字必魚貫，所謂詩人麗則而約言，辭人麗淫而繁句也。』由這種主張看到中國的繪畫，可發覺其中有一個主要的訓條，乃是畫家應爲詩人而不爲辭人。我們試先記住這一訓條，再來比較中國繪畫的發展與中國文學的發展，那末中國繪畫尙簡的意義，與其所披的外衣，就不難認識了。

中國繪畫也同樣地走過中國文學所走的那表面上像似漸離致用的途徑，而這條途徑的開始，在畫的方面略遲於文學。當白居易感嘆着『文章合爲時而著，歌詩合爲事而作』的時候，中國繪畫表面上脫離實用還不很久，所以等到中國文人把文風弄得淫綁了，中國畫家却正在開創一個壯約的風格。因此，我們很容易爲了中國的文與畫的發展，在時間上參差不齊，而忽視文與畫雙方精神上的契合。這一誤會，首須解除，然後才可以從文學去體察藝術。

中國文人雖始終一貫地闡揚『先王』的禮教，但是對於自己的文藝工作，却持有意的與無意的兩種不同態度。凡在『致用』或『載道』的立場下，他是比較有意地忠於禮教，等到換上了所謂『言志』的口號時，他便不很覺察到自己所深藏的禮教觀念，雖然他的意境始終不會越出『先王』所與的範圍。然而，正因爲這許久不變的忠誠產生了許久不變的意境，所以，中國繪畫發展史上所曾一度或數度昭示的題旨與筆墨之繁複，都不足以

否定文人畫家立意的崇簡。中國畫學發達之後而公然崇尚實用的時期，是在漢代，凡關於禮制，教化，紀功，頌德，表行，祛邪，奉祀，借鏡等事，都用得着繪畫，題旨雖多，而最後的命意却無非爲了禮教。從當時許多的畫上，可以看出畫家教導如何做人，如何爲了維持政治而樹立的行爲的標準，所以，畫者的意境始終不會背離上述那些犖犖大端，尤其是它們的中心——禮教。到了唐代由於技術的進步，構圖力的發展，遂產生了吳道玄所特別擅長的地獄變相圖，這圖是畫在寺觀的壁上，『凡三百餘堵，變相人物，奇蹤異狀，無有同者。』他的形象可謂至繁，然而還是緊緊抓住一個勸世警俗的簡明的意旨。又如王宰的『臨江雙樹圖』，據朱景玄『唐朝名畫錄』所記，畫着『一松一柏，古藤縈繞，上盤於空，下着於水，千枝萬葉，交相曲屈，分佈不雜，或枯，或榮，或蔓，或亞，或直，或欹，葉疊千重，枝分四面，達士所珍，凡目難辨。』這總算極繁複之能事，然而觀者却不可只看表面。他須想像畫者必先有像畫家所謂『夫子』的『忠恕』之道，往來胸次，使他的精神『卓然而立』，然後方能賦予雙樹以位於天地之間的『正義』。畫者如果只一味着意於根幹枝葉的如何盤繞交錯，而遺其根本的主要的『忠』『貞』諸品格，那末，他也許就不會單單選定這個畫題了。這在後代也是一樣，文人畫樹，或畫較爲擴大的自然對象，都先存一個樹或自然對他所能興喩的品德。松柏使人感覺到『忠貞』，楊柳使人感覺到『溫柔』，推而至於蘭竹『清逸』，桃李『活潑』，梅菊『傲岸』；而畫家也必首先以最最簡練單純的感應，從這些樹木的對象中分別捉取這類品格。這點簡單的先在的感應，中國文人十分重視：因爲他倘若預先不存任何一個簡明的主觀狀態，準備把它投進某一對象中去，那末他所畫的樹只是自然的複製，而沒有人的意味參入其中了。換言之，他便沒有意境了。綜合觀之，中國文人畫家立意（並非表現）必簡，然後其意纔易於表出，而且也只有如此成立的意境纔能使用繁複的形象。

我們既從立意與題旨的關係上，看出尚簡和其作用，現在再進一步檢討立意與筆墨的關係，是否也是如此。張彥遠『歷代名畫記』論顧陸張吳用筆：『顧（愷之）陸（探微）之神不可見其盼際，所謂筆跡周密也。張（僧繇）吳（道玄）之妙筆纔一二，像已應焉。離披點畫，時見缺落，此雖筆不周而意周也。』這四家的作

風，今日只留吳還可見到，如倫敦不列顛博物院藏的顧氏『女史箴』卷子摹本，故宮舊藏的無款而題作吳氏『送子天王圖』卷子。『女史箴』線條細，用刀勻，筆與筆間和每筆本身，都是連綿不斷，不作輕重緩急之勢，中國畫與術語所謂『春蠶吐絲』或『鐵線描』正足指出它的細密均勻。『送子天王圖』的線條粗細兼備，用力或輕或重，每筆兩端輕細，中間粗重，每線勢有徐疾，力有多少，且時見斷絶，而筆與筆相接之處，復多空隙，即所謂『蓴菜條』。換言之，兩圖確如張彥遠所云，一個筆意周密，一個筆不周而意周。但是吳氏的缺落或省略，在一般技術上講，並非退步，而是進步。因爲人與自然交涉，其經驗的累積使他對領悟自然所蘊蓄的力量時，必然由弱而強。原始人和兒童領悟力弱，表現自然的技術也弱，在內容與形式上都不免缺落，這全是無意的。文明人和成年人領悟力較強，表現自然的技術也較強，然而爲了他主觀構意的決定而產生了選擇與修改的作用，結果使他在內容與形式上表出有意的缺落，抑即有意的省略。吳氏的作風，不屬於第一度的原始人的，而屬於第二度的文明人的。他已發展到很高階段的理想主義，不甘再受對象的完全支配了。尤其是，他們着意的筆墨的輕重急緩，未必是客觀對待中所原有的形態，全由於作者領悟力提高，始會產生。反之，顧氏停勻的作風適足證明他主觀作用和支配筆墨的力量之較弱於吳氏。日本人金原省吾在他的『唐宋之繪畫』（傅抱石先生譯商務印書館出版）上，依照用筆的方法把中國繪畫分成三個時期：（一）顧氏『無變化』的線條，（二）吳氏『多樣速度的』線條，（三）馬遠夏珪梁楷等因壓擦而起變化的線條（按即劈斧皴），意謂線有時間與空間的兩個方面，時間方面指線的速度，空間方面指線的面積，由六朝而唐而宋，線的發展的特徵，是由時間的速度而轉入空間的面積。我以爲金原省吾所說，還可加以補充。他似乎把一個線條所可同時具有的幾個屬性拆開來，而分布在幾家的作品上，使這些屬性互相隔離，各自獨立，而不相謀合。其實除了擦之外，壓的動作，鐵線描，蓴菜條，與劈斧皴都包含着。鐵線描的壓力均勻，始終一律，不分輕重；蓴菜條的壓力多在線的中部。劈斧皴的壓力則在線的一端。此外，像顧氏的鐵線描，在馬夏諸氏的作品中，也並非沒有。（夏氏眞蹟印本，有有正書局『中國名畫集』夏珪山水卷四段，楊妹子題曰『遠山書雁』，『漁笛清幽』，『烟堤晚泊』

等，清高士奇『江村消夏錄』著錄，及古物陳列所藏夏珪『溪山清遠圖』長卷，亦有印本，都可參看。）他們鈎勒樹幹，屋宇，人物，都時常用它。我在此處徵引張彥遠，金京省吾諸人的話，是想指出作為筆墨中主要技巧的線條，乃由簡而繁地發展着，到了劈斧皴則累積了線任時與空兩方面可能的變化，而加以融會，表出總的複雜的作用。不過，我們更須明白這種發展雖然一部份由於畫者觀察對象比前精微，一部份也因為那以線條為主要技巧的繪畫，在用筆用墨的方面，和書法有了密切而又長久的關係，因為文人大都了解書學，而書和畫一樣，也有其意境，並且這意境也濺筆墨表出。畫家擇定劈斧皴或披麻皴來支配畫面主要的線條時，他早已確立那某種皴法所特易表出的意境（例如劈斧偏近奇險，披麻偏近雄渾）。他在構圖的過程中，好像全副精神透到了這一意境的深處，他所有的力量都集中在這深處的一個焦點上，雜念歧路固然對他不生影響，就是那作為線條發展到很高程度的劈斧皴，也不會在被運用的時候，分化他的這種追求簡明境界的精力。所以，我們可以了解中國文人畫立意簡明，是他成功的第一條件，至於形象與筆墨儘可以非常繁複，但是它們只要能夠共同集中在意境的某一焦點上，便不會發生與意境衝突的現象了。如果有衝突的話，其責任還由意境本身來擔負；因為畫者的胸臆必定不夠簡明，在自己與自然相互的錯綜的關係下，還不能理出一個統一而又完整的主觀形態。所以中國文人畫的尚簡，始終是立意的一個必要條件，而內容繁複，未必就是不簡。至於一般以倪雲林式的『枯木竹石』之被重視，便認為中國畫崇簡的例證，不免皮相之見了。

二 雅

文人既能簡練他的精神而給人以準確的，不致引入歧途的印象，於是跟着就產生意境的某些因素，其中最應首先提到『雅』。我們時常聽到文人以『雅』『俗』判斷一件作品的高下，這一字之臧否，便肯定了一個作家的地位。不過我們大多只知道『雅』『俗』是對立的兩個觀念，而不能明白地指出任文章或畫面的具體表現中，何者為『雅』？何者為『俗』？於是，『雅』幾乎成了應酬場中一個盲目的，阿諛的口頭語；而在無點恭

維旁人的人看來，『雅』是既無用處，又無意義。然而爲了切實了解中國繪畫意境的另一形態，我們正應究詰此無意義中的意義。

就處世的態度而言，儒者或文人向少參加實踐的勞作，其生活是偏於靜止的。他在助行政治的時候，是處於治者與治人者的中間，故必具有不犯上不凌下的風格。易言之，他須與世諧和，從容不迫，很悠閒地行使他的任務。用儒家口吻說：是要『不忤物』，要『文其質』，需從荀卿所謂『僞』上出發。蓋荀卿本就說得十分明白：『人之性惡，其善者僞也。』『故聖人化性而起僞，僞起而生禮義，禮義生而制法度，然而禮義法制者是聖人之所生也。故聖人之所以同於衆而不異於衆者，性也，所以異而過於衆者僞也。』這一種人爲的工夫，儒家簡稱曰『雅』。『周禮』春官大師云：『教六詩：曰風，曰賦，曰比，曰興，曰雅，曰頌。』『詩』『大序』根據此說：『詩有六義：一曰風，二曰賦，三曰比，四曰興，五曰雅，六曰頌。』『詩』『關雎』序：『詩有六義焉：一曰風，上以風化下，下以風刺上，主文而譎諫，言之者無罪，聞之者足誡，故曰風。』鄭玄『周禮』註『……雅，正也，言今之正者，以爲後世法。』『風』『雅』在此是指說話的目的，內容，方法。目的在於『勸導』，內容當然是一片『正經』，方法必需『婉轉』而不致使人不愛聽。勸導原是質樸的行爲，容易碰釘子，故需加以文飾，弄得光滑一點，自然減少磨擦。『唐書』『杜黃裳傳』所云：『性雅淡，未始忤物』，卽此之謂。可見爲了求『正』，才不走『直』路，在此『風』和『雅』是密切聯繫着的。然而它們雖流爲後世文人自處於上下之間的法則，但是其最初的意義，是關於說話，遣辭，抑卽文章之事，所以，它們漸被混成一物，將指文章了。『文選』序：『風雅之道，粲然可觀』，就是一個顯明的例子。文人離不了文章，而文章裏既有風雅，文人也可以有風雅，也可以當得起風雅，於是中國恭維文人的頂漂亮的字面，要算『風雅』了。風雅自從文章轉變爲做人的標準之後，再原於使用的經濟，縮成一個『雅』字。我們說某人『風雅』，某人『雅』，其義相同，但不說人『風』，因爲從頭起，『風』就偏近形式（方法），『雅』偏近內容，而某人如何如何地會做人，當然是以他的內容爲較有決定性的。中國文人幾乎無不希望同時做到『雅

人』，因此又有『雅興』，『雅會』，『雅懷』，『雅人深致』一類的理想生活；而中國的文人畫家也當然不能例外，他的意境中，也必需有『雅』的一格。要是再回想到『雅』爲正的意義，那末我們還可以說：『雅』的文或『雅』的畫才是常態，應當取法，並且屬於正宗，其它的文或畫都是異端，只當得一個俗字。這意思就是孟子所說：『惡鄭聲，恐其亂雅樂也。』

畫家固然因爲同時是文人，不得不『雅』，但是他在畫家中所持『雅』的理論，還是源出詩論與文論，而歸向儒學的核心——中庸。詩中的『雅』方才已說過了。關於文中的『雅』，『文心雕龍』『體性篇』所論甚明：爲文『各師成心，其異如面，』若總其歸塗，『則數窮八體：一曰典雅，二曰遠奧，三曰精約，四曰顯附，五曰繁縟，六曰壯麗，七曰新奇，八曰輕靡。』而『典雅者，鎔式經誥，方軌儒門者也。』同篇又曰：『雅與奇反，奧與顯殊，繁與約舛，壯與輕乖。』其意乃將『雅』、奧、約、壯，和奇、顯、繁、輕相對立，而隱然以前四者爲好的體性。他對『雅』的解釋，完全是宗法儒家正統的意思，也等於說：正統的就是正，就是『雅』，所以應當取法。中國論文之所以重視師法，講求出處、胎息、淵源，尤當專宗儒門，也可以說是爲了尊重『雅』的條件。那和『雅』或『正』對立的『奇』，事實上不因雅而失其自身的存在。社會時刻在發展，新的事物禁不住要跟着發展而出現，中國論文家便名之曰『奇』：而『奇』既爲『雅』的反面，照中國論文的一般主張，實應排斥，最低程度，也須把它降服。所以『文心雕龍』『定勢篇』既認人情決定文的體性，體性復演成文勢，遂又承襲儒門成見，尊尙勢之正者。『文反正爲乏，辭反正爲奇……夫通衢夷坦，而多行捷徑者，趨近故也。正文明白，而常務反言者，適俗故也。……舊練之才，則執正以馭奇，新學之說，則逐奇而失正。』『奇』，可以讓它存在，但必用『正』來駕御它，束縛它，使它歸順，亦只有尊重傳統的老手，才能這樣做。初學者沒有給傳統法式綑住，多少愛好新鮮，便不免『失正』了。譬如中國繪畫的題材跟着中國社會的發展逐漸擴充，今日汽車，洋房，西服，摩登女子之可入畫，原無異於牛車，茅舍，僧衣，宮裝在過去之可入畫，甚而有些還成爲獨立的部門。不過，今日一般冬烘的批評家却攻擊中國畫上的汽車，洋房等等，認爲『惡

俗』，太不『雅觀』了，這無非是傳統的『雅』的觀念在作祟，而這樣的看畫，還夠不上懂得『執正以馭奇』！

於此，有一個問題發生：在中國畫史上，『雅』與『俗』的關係是相對的呢？還是絕對的？又在什麼時候才確定『雅』與『俗』的分別？我以爲這一問題的焦點，在題材的處理，而不在題材的本身。題材隨着時代走，每一時代有它自己新生的題材，某一時代的畫家應用這一時代的新題材，並不算是惡俗。中國文人最初也是這麼想的。謝赫的六法中，『應物象形』那一條所表示的，即是以物爲本位，以象物之形爲目的，凡物皆可象，物的本身無所謂不雅。張彥遠則反對時代不分，以現代的事物納入古代的畫題，或以古入今，他這種主張無異間接承認以前未有而現在新有的東西，要用時儘可一用。唐時如果有了汽車，洋房，而以之入畫，他也許不會斥爲不雅。他的歷代名畫記敍師資傳授南北時代，有云：『若論衣服車輿，土風人物，年代各異，南北有殊，觀畫之宜，在乎詳審。只如吳道子畫仲由，便戴木劍，閻令公畫昭君，已著幃帽，殊不知木劍創於晉代，幃帽興於國朝　舉此凡例，亦畫之一病也……胡服鞾衫，豈可施於古象，衣冠組綬，不宜長用於今人。』他甚且主張嚴分地域，所以又說：『芒屩非塞北所宜，牛車非嶺南所有，詳辨古今之物，商較土風之宜，指事繪形，可驗時代。甚或生長南朝；不見北朝人物，習熟塞北，不識江南山川，遊處江東，不知京洛之盛，此則非繪畫之病也。』由此可見中國文人對於題材最初原無雅俗之別，但求用得時地之宜，而雅俗一事，仍關題材之處理，抑即作風的問題。現在所聽到的向着中國畫上的汽車洋房大呼惡俗，並非眞正的，本來的中國文人的觀念。又因作風是由畫派來代表，所以，我們目前所討論的問題，徹底看來，就是：哪一畫派『雅』？哪一畫派不『雅』？而『雅』與不『雅』，又是何時何人所立？

由客觀的方面講，中國繪畫的主要的形式——線條，自身具有結構與裝飾兩種機能，並且綜合二者，而發展爲皴。我們通常以爲畫石畫山，須用皴法；實際上，就是樹木，屋宇，舟車，人物等的線條，也都需與畫面的皴法的線條相調和，它們的線條都須配合得上皴的線條。易言之，它們都給這一皴法所統攝住了。畫面的物

體與物體的修飾，都須以統一了各物體的線條以後的皴法，爲其表現的途徑，所以皴也是具有結構與裝飾的兩種機能。皴法雖說名目繁多，却可分作兩個主要的陣營：披麻皴與劈斧皴。披麻看去雖然好像只有線條，但它的功效就在如何使多線挨近，或互爲重疊以成面。因此披麻是以線始而以面終。至於劈斧乍見，一若僅以筆鋒砍紙成面，實則不獨每一個面須以作線之法爲之，使有主要的路向，卽各面仍須彼此相關，構成一貫的傾向，所以還是不失一條一條的線的作用。因此劈斧是以面始而以線終。在線的方面說，皴主使全圖的大局，所以它的機能是偏近結構的。在面的方面說，它助長全圖的氣勢，所以它的機能是偏近裝飾的。又不論其過程是由線而面，或由面而線，而其爲主導的，畢竟還是線，而不是面。因爲中國文人立意既尙簡明，落筆也不能不追蹤一個比較是簡當的途徑，而在簡當上講，線比面更加是適宜的形式。所以他作線時固須心中有線，作面時亦須心中有線，一切皆以線爲主導。因此中國畫不論在上述任何一個陣營裏，分析到最後的每一線條，都參加立意與賦彩（華彩，卽裝飾）的工作。更從生理的感應上講，中國繪畫的線條對於觀者，具有固定的作用。和一般建築相若，中國畫的直線使人興起向上，橫線使人安息，緩和，斷線使人不寧，企望，弧線使人舒適，逸樂；西洋建築的哥德式 (Goethic)，古典派，巴羅克 (Barogue)，羅可可 (Rococo)，也就是分別應用這四種線條，以達到那些各不相同的境界。

再考披麻皴與劈斧皴，亦有類此的作用。兩者雖各兼有直，橫，弧，斷諸趨向，然而披麻以弧線平行爲主要動作，故又偏近橫向，劈斧以斷線聳立爲主要動作，故又偏近直向。披麻容易喚起寧靜的感覺，劈斧容易喚起急躁的感覺。於是，同一自然的題材，以披麻處理它，和以劈斧處理它，所與觀者的感應便完全不同了。而前面已經說過，儒者以寧靜爲生活的基調，對於趨向寧靜的披麻皴，當然比較地歡喜，認爲既正且「雅」，而以披麻皴爲主的南宗畫派也當然易受文人的歡迎。中國山水畫的兩種主要皴法，到宋代才發展深透。唐代的皴法偏重結構，以立意爲主。宋代的發展始兼事裝飾，增其華彩。換言之，唐代以畫線或鉤勒攝取物象的輪廓，宋代始兼鬪壓，擦，而完成皴法中線面互濟的動作。在宋代，皴法雖已區別出動與靜的意境，但是以皴法指明

宗派（南宗，北宗），如南宗用披麻，北宗用劈斧之說，則始於明代；而公然詆毀北宗，以爲不夠『雅』，非文人之事，亦始於明代。在明以前，則未之見。披麻皴是宋董源的一大成就，董其昌標遠溯南宗的祖師爲唐代的王維，然而王氏之法實以勾爲主，皴，擦都還不足，絢爛多於面，不能作爲皴法成熟期中足以樹立宗派的人物（日本博文堂影本『江干雪霽卷』及故宮『雪溪圖』均可參證）。所以共認董源爲南宗之祖，似乎比較合理，只不過宋代以及後世都無作此論者，只有米芾『畫史』涉及董氏畫風，曾稱爲『江南體』：『潁川公庫顧愷之「維摩百補」是唐杜牧之摹寄潁守本者，置在齋龕，不攜去，精彩照人，前後士大夫家所傳無一似，蓋京西工拙。其屏風上山水林木奇古，陂岸皴如董源，乃知人稱江南，蓋自顧以來皆一樣，隋唐及南唐至巨然不移。至今池州謝氏亦作此體，余得隋畫「金陵圖」於畢相孫，亦同此體。』又稱：『董源平淡天眞，唐無此品，在畢宏上，近世神品，格高無與比也。』宋沈括『夢溪筆談』亦謂：『董源善畫，尤工秋嵐遠景，多寫江南眞山，不爲奇峭之筆』。今案日本博文堂版『南宗衣鉢』所影印董氏山水圖（上有董其昌橫題『董源畫天下第一』），則溪橋漁浦，洲渚掩映　確是一片江南景色，而行筆平淡率易，頗與米氏之言相合。其它如古物陳列所影印董其昌摹古『小中現大』册頁，亦有董源『秋山圖』，長松崇嶺，筆勢沈靜，而不作奇險，也可窺見所謂南宗之爲十足的儒家本色。所以自元明以來，山水畫模倣董源者獨多，而公然以董氏以外皆不可學者，則元黃公望實爲首倡。他曾說過：『作山水者必以董爲師法，如吟詩之學杜也。』至於北宗的祖源，據董其昌所說，是出於唐代李思訓的青綠法，然而李氏之法似尚未能儘量運用線面合作的皴法，且其主要的效力是仰賴色彩，所以也不足以代表一個成熟的畫派。直到南宋馬遠，夏珪的劈斧，才綜合線面之能，自成家法。我們既已明白兩宗至宋始可得而分，不妨再看董其昌如何站在儒家立場，對之有所軒輊。他在『容臺集』上先分宗派：『禪家有南北二宗，唐時始分，畫之南北二宗，亦唐時分也，但其人非南北耳。』南北二宗說，明莫是龍也主張過。他隨又撇開他所舉出的北宗一派，相承的人物，如李思訓，趙幹，伯駒，伯驌，以至馬、夏等，而單獨稱頌王維以降的作家，名之曰『文人畫』。『文人畫自王右丞始，其後董源，巨然，李成，范寬爲嫡子，李龍眠（公麟），王

晉卿（詵），米南宮（芾），及虎兒（友仁），皆從董巨得來，直至元四大家黃子久（公望），王叔明（蒙），倪元鎮（瓚），吳仲圭（鎮），皆其正傳，吾朝文（徵明）沈（周）則又遠接衣鉢。』臨了則輕輕帶上一句：『若馬，夏，李唐，劉松年又是大李將軍（思訓）之派，非吾曹所當學也。』

劈斧皴行筆急遽，其效力全賴一筆和一筆間有粗豪的，尖銳的衝突，從而表出激烈的情緒，它因此有傷『中和之氣』，其爲文人所輕，自屬當然。不過，像董其昌這樣公然反對的人，在宋代還沒有；但是宋代却已產生許多反響，而爲理解『雅』的意義所不可缺少的參考。例如米芾『畫史』云：『李公麟病右手三年，余始畫，以李嘗師吳生（道子），終不能去其氣，余乃取顧高古，不使一筆入吳生。』又鄧椿『畫繼』云：『吳（道子）筆豪放，不限長壁大軸，出奇無窮，伯時痛自裁損，只於澄心（堂）紙上運奇布巧，未見其大手筆，非不能也，蓋實矯之，恐其或近衆工之事。』吳道子缺落，顧愷之周密，缺落者縱放，周密者斂約。斂約是合於文人的脾味，抑卽儒學所要造成的品德，縱放與儒學抵觸，且亦非文人所能勝任。中國人論畫雖口口聲聲稱頌吳道子的偉大，但是傳吳氏作風的實不甚多，在當時只有盧楞伽，楊庭光，張藏，翟琰等，他們的作品不傳，宋代學吳以李公麟爲最著，然而他所畫的『五馬圖』（故宮博物院藏有影本），『維摩圖』（日本大塚巧藝社影本）等已經失去吳氏飽滿的精神，所謂吳氏的縱橫的氣概，只是具體而微了。這正是鄧氏所說『痛自裁損』的結果（可取『五馬圖』與『送子天王圖』比較）。此後學者更少，而吳生習氣也就等於縱橫習氣的代名詞，成了『雅』的對立物，使文人望而却步。雖其技巧中還沒有包含劈斧的因素，然而吳氏的眞精神却與董其昌所詆毀的北宗，同爲斂約的敵人。所以我覺得米氏的評語和鄧氏的解說實上接儒家寧靜淡泊的正統思想，下開董其昌的抑北尊南的風尚。換言之，凡是不事斂約的作風，縱使它本身有的是法度（凡已成宗派的藝術，自身無不具備完密的規矩準繩），儒者都要鄙爲卑俗，給它加上『匠氣』，『霸悍氣』，『粗獷氣』等一類的形容，而相戒勿學。這種門戶之見，深深浸漬在松江派裏（董氏實其巨擘），清初四王一意師仿，他們所作雖常自命學董源，其實只是學的董其昌），遂把清代畫學拘禁在一個十分狹窄的牢獄中了。

總之，『雅』爲文飾的工作，其流弊乃在損傷畫者的精力，養成衰頹疲困的風格；中國明以後的畫學也就在這『雅』的聲浪的逐漸高揚中，葬埋了自己。不過文人盡力收斂一個藝術家所有的活潑的奔放的精神，好像落髮爲僧，自然感覺寂寥淒涼，不能不設法替自己尋找慰藉，於是又必然地走上『古拙』的一條路了。

三　古拙

中國文人把『古拙』解爲像古人一般的生拙，覺得古人的生拙純是藏才斂氣的一種表現，這和學習還未成就時的生拙是截然二事。他先提出兩個字面『生』和『熟』，隨又推演爲兩種過程：生而後熟，和熟而後生。他以爲：凡初學畫的人，未能駕馭筆墨，以捉取物象，從而寫出胸臆。這是一種生拙。等到他經過生而進入熟的階段，又恐怕自己太熟了，太容易逞才使氣，流爲霸悍，火氣，不雅，於是這熟對他束縛之苦，復又不亞於未熟以前筆墨給他的磨難，他又想突破這熟的藩籬了。因此，他才嚮往『古人』的生拙，而要再進一步，踏入熟而後生的路了。這又是一種生拙。文人作畫多和現實隔離，而皈依傳統的信念，他崇拜『古人』的生拙，再加上儒家斂約的精神，他所謂生熟的觀念，實無異於一種主觀的遊戲，不論是生是熟，事實上已與如何表現現實毫無關係，或生或熟，其區別純在筆墨的運用而已，與立意反不相干。若單從這主觀遊戲的過程上講，則這『熟而後生』的『生』不僅如前所言，與『生而後熟』的『生』不同，抑且是熟的後果，熟的更高發展，而非熟的對立物。有人問王原祁以王翬與查士標優劣如何？王原祁回答：『石谷（翬字）太熟，梅壑（士標字）太生』。這個是指摘石谷尚未做到熟後之生，梅壑則連生而後熟都還未能。中國文人畫家之路總是先由生而熟，再由熟而生，而後者的『生』簡直是有意識的行爲，絕非初學時的『生』，且必須經熟而後得的。

然而，所謂『古人』的生拙，實際上是由於條件限制而成的無意識行爲，與原始人初作畫時的生拙無甚區別，然而中國文人却要有意識地去仿效。格羅色 (Grosse) 在『藝術的起原』("The Anfange der Kunst") 上曾謂：原始藝術『描寫的材料是很貧乏的，對於配景法就是在最好的作品中，也不完備。但是無論如何，在

他們粗製的圖形中，可以得到對於生命的眞實的成功，這往往是許多高級民族的愼重推敲的造像中見不到的。』（蔡慕暉氏譯本，商務出版，第一九七頁）原始人對於媒介使用或技巧鍛鍊，很少下工夫，但是因此而演成的粗率，却被那集中全力來對付現實時的一番誠摯所補償了。『古人』的生拙若使是可貴的話，其價值也就在這種的誠摯。但是中國文人因日漸撇開現實的物象，只尚筆墨的緣故，所以也必然地只從『古人』技巧的貧弱上着眼，而忽視了『古人』的表現的眞誠。他雖欲求拙，而適得其反：因爲命意首先不能質樸，徒務形式的笨拙，便非拙之所以爲拙了。事實上，藝術的表現無不以立意爲先，意拙而能誠摯是原始人或『古人』無意而成的專有物。在文化發展中，如果有意去追求這過去的專有物，不僅是倒行逆施，抑且沒有可能。今人倘眞能永遠停滯在兒童般的幼稚單純中，而不向前發展，那末也許還有暗合『古人』的拙處。但儒家學陶鎔的『雅』既與『僞』比鄰，則距離童稚當不知幾千萬里，倘既能『雅』了，却更想回到此種單純意識的『拙』中去，委實是種矛盾的行爲吧。

舊日文人不願意給人看出自家着力的地方，於是對於古人在努力表現中表現力間的矛盾中所形成的『拙』，遂不免誤解，視作有意的收斂，而抬高其位置。東坡說過：『詩至杜工部，書至顏魯公，畫至吳道子，天下能事畢而衰生焉。故吾於詩而得曹（植），劉（公幹）也，書而得鍾（繇）索（靖）也，畫而得顧（愷之）陸（探微）也，謂能事未盡畢，噫！此未易消也。』他從儒家的含蓄出發來肯定生拙，否定熟練。明王夫之『薑齋詩話』有一段，則連東坡也被否定了：『大白胸中浩渺之致，漢人皆有之，特以微言點出，包舉自宏，太白樂府歌行則傾囊而出耳。如射者引弓極滿，或即發矢，或寄而久之，能忍不能忍，其力之大小可知已。要之於大白止矣，一失而爲白樂天，本無浩渺之才，如決池水，旋踵而涸；再失而爲蘇子瞻，萎花敗葉，隨流而漾，胸次局促，亂而狂興，所必然也。』所謂有意識的斂約，先必經過思者，然後所含的力量始能似小而實大，速度始能似緩而實急。王夫之雖然論詩，仍通畫學。至於中國畫論中尚拙的代表，要算董其昌，他曾說：『詩文書畫少而工，老而淡，淡勝工，不工亦何能淡。』然而他的作品所能表現的『拙』，也只不過是筆墨間的故爲

生硬與笨重，然而正因他集中全力在筆墨，他的意境就不免空洞，甚且流於雜湊零碎，連一個完整的印象都沒有，罔論『古人』那種誠摯的表現。這從他的『秋興八景册』（文明書局有影印本，獄雪樓孔氏舊藏）中可以證明。大體言之，他的模古名蹟，常勝過他的創作，這便是由於留從筆墨上追求『古人』的原故。其次，王原祁也是很顯然地走這一條路線，觀前文所引他的批評王翬與查士標的話，可見他是自命為熟而後生的了。然而，王原祁比董其昌更加脫不了筆墨的桎梏，試看他的作品的邱壑，幾乎沒有超出過近樹，遠山，和中間一道溪水的三段法的佈置，千篇一律，使人望而生厭。但是他的筆法卻愈到老年愈形生硬粗疎，這就是『生』與『拙』之謂了。他每自誇，筆端有『金剛杵』，實際上，如照王氏的用法，這個工具至多只能產生一些無所代表的符號。所以，倘拙這條路實在是走不通的，走上了也不會有什麼成績的，雖然文人老愛談論它。

文人悶於巧拙，還有很多的話。宋黃庭堅論書云：『凡書要拙多於巧，近世少年作字，如新婦妝梳，百種點綴，終無烈婦態也。』（『山谷老人刀筆』）但是黃氏本人的書法，間架偏頗，行筆顫抖，也還不免故作姿態，巧多於拙。此外，東坡則說：『筆勢崢嶸，文采絢爛，漸老漸熟，乃造平淡，實非平淡，絢爛之極也。』這已與黃說起點不同，正是忽視了烈婦態了，而以老年的自然的疎放來達到生拙。換言之，黃氏近於有意的拙，蘇氏近於無意的拙。明代顧凝遠說：『何取生且拙？生則無莽氣，故文，所謂文人之筆也。拙則無作氣，故雅，所謂雅人深致也。』（『畫引』）此更就蘇說發揮其平淡的一面，終乃回到儒家一脈相承的溫文爾雅，去盡剛強的氣質了。文人畫家不問走『拙』或走前面所述的『雅』的一條路，都易於削弱自己的表現的意志與能力，這未免是椿可惜的事情。

關於『拙』的問題，還有一點，好像是中國文人畫家所應提出，而卻沒有能夠提出，更沒有親自做到——那就是：『拙』乃創作的一個條件。本來藝術媒介與藝術意境之間的矛盾，是永遠存在的，唯其如此，才能使畫家有所致力，從消滅矛盾中求發展，因不僅『古人』或原始人才為這種矛盾所困。哥德說過：『大師都在限制中，表現自己，』便是這個意思。這也猶之意境與物象的懸殊是永久存在的，萬一這種懸殊真地消滅，繪畫

也就不存在了。所以時刻不忘創新的大作家，假使有一天眞地完全能夠指揮筆墨，使其盡如己意，眞地做到中國人所謂『心手了無間然』，那時他也許反會感覺到，矛盾的發展的終止足以消滅他創作的熱情與銳氣，而嫌惡自己是『太熟』一點了。這樣的嫌惡，是爲了『英雄無用武之地』，絕非如中國文人畫家生怕英雄的武力太多，而特意造成表現過程中因心手矛盾而有的生拙，以減低自己表現的力量。中國文人畫家只見生拙可導向淡雅，而不知它同時更能刺激與鼓勵創作，是創作所必具的徑途；沒有它，物我之間的距離可能縮短至於零了，創作也成爲無需要了。文人論『拙』固多，以上面所引黃氏之語，較爲可取，蓋所謂『烈婦態』還多少帶點不甘妥協的意思，要保留自家與環境的幾分參差，是以我用他的作風是創新而非一味學古。中國文人畫家過去只怕染上作家氣（如上面顧氏語），而不知道能『作』然後才有眞的藝術，不『作』反容易把自己貶爲一位符號的傳示人罷了。

從另一方面看，文人這種有意去與無意的生拙，更幫同發展藝術上好古或復古的精神。本來，尙『簡』尙『雅』，以至於尙『拙』，實無一不與『思古之幽情』同一步趨。不過，『古人』之『拙』則是文人所最爲傾倒的境界，而考其程序，則求『拙』在前，好古在後，所以先談尙『拙』，現在再接着談尙『古』。

中國自『文人畫』成爲獨立藝術，模古風氣之盛，實爲一可驚的事件。畫面上題着『仿某人』，『學某人』的字樣，實是太常見了，同時畫論中也絕少批駁或懷疑前代的文人畫家。唐代畫體逐漸完備，宋代畫法逐漸完備，自後文人的意境及其內容只一味承襲前人，很少變化。所以元明以來，文人只能就唐宋的畫法加以修補，而始終沒有跳出它們的範圍。元四家（黃，王，倪，吳）不過是董巨的遺響（倪瓚雖略師荆浩，董的淵源還很明顯）。明四家（文，沈，仇，唐）雖比元四家稍多彼此間的差異（唐仇繼承馬夏一派），然而模『古』的精神更加高漲。清代山水畫家十九都可以說是董其昌的『吾家北苑法』的傳人，愈加表現不出什麼本人的特色了。藝術家是否應以表現個人精神爲任務之一，本文暫不討論，但是中國文化好古的精神在繪畫方面造成濃厚而又堅牢的模擬的作風，終使無數張的圖畫，望去幾如出一人之手，好像一種格式，一種符號。不過，這種模

擬純屬傳統文化的成果，而非本文所說的從求拙而來的好古。後者是在前者中間滋長，而兩者固不能不加區別。我們可以說在繪畫的體法大備以後的文人，無不思『古』，好『古』，但是不能說文人好『古』都是爲了追求古人的『拙』處。趙孟頫有一段話，原該在談尙『拙』的那一節裏引用，不過爲了表出兩者區別，特意留到現在。明張丑『清河書畫舫』載趙語：『作畫貴有古意，若無古意，雖工無益。今人但知用筆纖細，傅色濃豔，便自謂能手。殊不知古意旣虧，百病橫生，豈可觀也。吾所作畫、似乎簡率，然識者知其近古，故以爲佳。此可爲知者道，不可爲不知者說也。』此處所稱『古人』的『簡』，不外乎上文尙『簡』的意思，至於『古人』的『率』則原是不經意時的產物。古人想要把全副精力都用出來，才好衝破工具技術所予他的限制，可是他的技能發展未足，遂使看去好像『率』的地方，却正是他全神貫注的地方，如燉煌畫所作舞蹈闊便是一例。杜修依『中國神祕主義與近代繪畫』(Georges Duthuit "Chinese Mysticism and Modern Painting" 1936) 選載一幅，筆墨近於幼稚，可是無一處不像含着飽滿的力量。所以在古人，『簡』是有意的，『率』是無意的。趙氏却以爲都出無意，而欲有意地去做效。這類求近於古，乃起於一種盲目的尙『古』，因爲在今日看來，『作畫貴有古意』是一句十分武斷的話，幾乎無法理解。另一方面，他在古人中發覺了『生拙』，遂又認『生拙』爲繪畫的天經地義，必須效法　於是成立他的：『古就是好——古的是簡率——簡率就是好』的推論。於此，他又變爲有目的的尙『古』了。趙氏以傳統的尙『古』爲理論起點，結果走到求『拙』的路上。前面所引蘇東坡，王夫之等的尙『拙』的話，則是出發於求『拙』，而歸結到尙『古』。一個由『拙』而『古』，一個由『古』而『拙』，却不可不加區別；但是由『古』而『拙』，畢竟又不如由『拙』而『古』，因爲後者多少還可以包含若干成分的『烈婦態』。然而，在中國文人畫中，却是越到後來越見前者勢力之增強，此乃有藝術之士所應熟慮的。

中國文人畫家之尙『古拙』者，縱使沒有趙氏那種的論調，却時常會說出這類的話來：『古畫雅得很，所以就好。』……『畫應當雅，古畫雅，古畫就好。』黃庭堅『山谷老人刀筆』論書也作傳統的武斷：『張古八

書於壁間，觀之入神，則下筆時隨人意。學字既成，且養於心中，無俗氣，然後作以示人爲楷式。』他主張不古便俗，俗便非文人。又如『文心雕龍』『通變篇』：『夫青生於藍，絳生於蒨，雖逾本色，不能復化。……故練青濯絳，必歸藍蒨；矯訛翻淺，還宗經誥。』這更一口斷定今人逃不出古人的藩籬，今人無論怎樣革新，終不能掉回頭去探本窮源。在此，起點雖要通變，而終於走到復古的路上。因此，我們可以說在文人一切製作中，某種體法一經成立，它便有莫大權威，後人都得崇奉它。文章書法俱須如此，不僅限於繪畫。『簡』『雅』諸種意境，既已限制文人的創造，復又添上這座『崇古』的高牆，於是在這牆內產生了另一意境。

四　偶然

在限制之中謀創造，有一可能的出路，那就是忘了自己，忘了一切，偶然地或不知不覺地完成一張畫。張彥遠『歷代名畫記』曰：『夫運思揮毫，自以爲畫　則愈失於畫矣。運思揮毫，意不在於畫，故得於畫矣。不滯於手，不凝於心，不知然而然，雖彎弧挺刃，植柱構梁，則界筆直尺，豈待入於其間矣。』張氏除說畫應混然而成，還提出一個反證：連最須度量與最須着力的工作如植柱構梁與彎弧挺刃，也都不可流露一絲矜持的神情——，這是很早提到『偶然』的一番話。黃庭堅亦以同一意見，更加微妙地說：『余初未嘗識畫，然參禪而知無功之功，學道而知至道不煩……』又加以比喩說：『如蟲蝕木，偶爾成文。吾觀古人繪事妙處，類多如此，所以輪扁斵車，不能以教其子。近世崔白筆墨，幾到古人不用心處，世人雷同賞之，但恐白未肯耳。』則更勸大家不可辜負名手所學古人不用心的，抑卽『偶然』妙道的地方。（近來也有人說這與『適然』的意思相同。）黃氏在論書方面　則謂：『幼安弟喜作草，求法於老夫，老夫之書，本無法也，但觀世間萬緣如蚊蚋聚散　未嘗一事橫於胸中，故不擇筆墨，遇紙則書，紙盡則已，亦不計較工拙與人之品藻譏彈。譬如木人，舞中節拍，人嘆其工，舞罷則又蕭然矣。』這是說：每寫一張字，法度是有的，但連寫字的人自己都不知其所以然，如此方算到達最高的境界。在他揮毫的時候，所有筆墨都像不會通過他的神經，不會引起他的思索，便

已落到紙上；就如木人頭戲在臺上搖搖擺擺，什麼姿態都表現出來，而木人本身一點也不知道，然而妙處即在這『不知道』上。那對於繪畫主張『淡』的董其昌對於書也是黃氏的繼響，他曾說：『米（芾）云「以勢爲佳」，余病其欠淡。淡乃天骨帶來，非學可及。』他將前人的話說得更神秘些，認爲『偶然』是不可學的。他所謂『勢』乃過分着意，即刻畫，費力，不『雅』，必『淡』方能無意爲功。他嫌米書太露經營的痕跡，太不『偶然』。

『意不在於畫』或『不用心』是在無意之中表出意境。不過，照上文所論，意境原是立在『中位』以『參天地』而後成立的，畢竟關於有意的行爲；而文人最後一着，却要無意地去做這有意的工作。這雖好像矛盾，事實上却有可能。凡一位畫家自然交感的次數太多了，對於在這交感傾向應如何選擇材料，以及決定用何種形式或手段來處理這種材料等等的問題，也經過極多次的考慮，因而把他自己（我）與現實或自然（物）之間的壁壘，逐漸拆除。等到最後拆除淨盡，入於物我無礙的境界，便可以『不用心』，『意不在於畫』，而還能完成一幅畫。而在這幅畫上，依舊有意境和表達意境所憑藉的許多美的形式，只不過畫家自己却一絲沒有覺得費力罷了。這種『偶然』的境地，是工夫火候俱已到家之後的收穫，並且也只有畫家本人在自己的心中感覺得到，非旁人所能妄測。

在中國舊日文人的繪畫的意境的諸形態中，由『簡』而『雅』而『古』而『拙』可以視作一貫的發展，到了『偶然』則是這發展的最高峯，是作者在自己的意識中的一個最後的覺察。他等到真能覺察得出這偶然的境界，他才算是一位融合天，人，物，我，在宇宙間遊行無礙的藝術大師。至於中國繪畫之所以走着這末一條發展的路線，則都原於中國長期封建制的決定，而由儒者或文人的從中主幹啊！

筆法論

——中國畫的線與均衡——

去年曾爲『學燈』作『論距離，歪曲，線條』一文，談到藝術家與自然交涉之表現，既須與自然有相當距離，又須歪曲自然，以達主觀的均衡，而基本憑藉，便是線條。當時限於篇幅，未及說明中國畫學如何使用線條，達此目的，以及使用時受到何種限制，今補寫之，以就教於留心此道的人。

畫家的筆鋒觸着紙面，壓住成點，劃過成線。點與線各佔畫面的一部份，故有空間性，作點作線無論遲速，運轉腕指，必需時間，所以也有時間性。不過有些人以爲壓筆一次，即成一點，作點之筆其本身運動最爲簡短單純，只有線才須拖筆過紙，因此特別識得點的空間性與線的時間性，然而，事實並非如此。細察大家之作，點時筆鋒不僅下壓，便算了事，仍須有過，抑卽小作旋轉，成一小的圈線，而同時筆鋒下壓亦未間斷。於是下壓的面參合在旋轉的線中，乃有一點。換言之，由於時空相互作用，畫家才能夠把點落下。反之，作線也不僅是過，須在過時兼施壓力。必如此，點線始於『長』『廣』之外，更能『厚』了。只有『長』『廣』，畫是平面的，兼有『厚』了，畫才是立體的。近見英人布雷女士在她的『藝術與理解』一書中，說中國畫因爲導源於書法，所以只有長廣，沒有厚，可謂謬極。果如布氏之言，則適足證明中國畫的筆法不能通於書的筆法，抑且否定同源之說了。筆鋒既刻刻轉動，橫有前後左右，縱有高下輕重，故作點之法初無異於作線之法，只不過作點時筆鋒所走的曲線比較小。固然，我們也時常看見筆觸紙面，一壓卽了，毫不移轉，或拖而過紙，毫不下壓者，但都成輕薄體，不足以言畫了。至於由線點擴時爲片面的時候，拖與壓兩種運動依然存在，依然相互合作。所以，繪畫之難，亦在如何聚精會神，既使筆鋒靈活，更使每一運轉——壓與拖及兩者之參合——能於快慢強弱間各得其宜；尤須不忘線實爲每筆的基本，點中有它，面中也有它，散布在整個畫面上的線實代表畫家的精

神或意識的傾向，點與面都不過是它的附加物，因它而後成。中國歷代都講求筆蹤，線條更居筆蹤的主位，只見面而不見線，就幾乎不能算作畫。唐張彥遠『歷代名畫記』有云：『古人畫雲，未爲臻妙，若能沾濕綃素，點綴輕粉，縱口吹之，謂之吹雲。此得天理，雖曰妙解，不見筆蹤，故不謂之畫。如山水家有潑墨，亦不謂之畫，不堪倣效。』這裏所謂潑墨，是點面勝過線條的畫法，所以張氏之語，可作畫貴筆蹤的最明確的代表。淸乾隆畫院裏意大利人郎世寧所作，純爲不重線條的西洋畫，一時盛行其法，焦秉貞等深受影響，致力陰、陽、凹、凸，滅絕筆蹤，鄒一桂很不謂然，在『小山畫譜』中說：『西洋人善用勾股法，故其繪畫於陰陽遠近，不差錙黍，所畫人物屋樹，皆有日影，其所用顏色，與中華絕異，布影由闊而狹，以三角量之，畫宮室於牆壁，令人幾欲走進。學者能參用一二，亦著體法，但筆法全無，雖工亦匠，故不入畫品。』鄒氏後張氏約千年，主張無二。中國畫始終須從線條運用中，見出筆法，而畫品高下，一部份繫於筆法有無了。

細察山水畫法，知其更有以線包蘊點面的皴，它實貫通線，點，面三者，而仍由線主之。所謂南北兩宗用不同皴法，南宗以披麻爲主，北宗以劈斧爲主。日人論此，每妄加判別（如金原省吾），以披麻爲線，劈斧爲面，而認雨點皴爲兩者的中介。殊不知披麻看去雖似只有線條，但它的成功與效驗，就在如何使數線隣近，或數線互爲重疊以成面，是則以線始，以面終了。又如劈斧，乍見若以筆鋒砍紙成面，實則不僅每面正如上文所說的點一樣，須以作線之法爲之，並且各面相關，構成一貫傾向，又儼然是一條一條的線的作用，是則以面始，以線終了。至於雨點，乃布列點子，使聚合爲面，每作一點，亦須如前說，有作線之意，數點之用，亦無異劈斧之各面相關，而收得線條的功效。所以，皴法儘有線，面，點不同的形象，線仍是它們的一個共同基礎。

線是畫面的一個主人，直受心靈指揮，若能控制如意，便可卓然成家。張彥遠說過：『畫有三病，皆繫用筆。所謂三者，一曰板，二曰刻，三曰結。板者腕弱筆癡，全虧取與，物狀平扁，不能圓渾也。刻者，運筆中疑，心手相戾，勾畫之際，妄生圭角也。結者，欲行不行，當散不散，似物凝滯，不能流暢也。未窮三病，徒

舉一隅，畫者鮮克留心，觀者當須扶背。』事實上，這三病只是一病（運筆中疑）的三個現象，而運筆中疑，便是由於還未領悟畫面主人（線）的根本作用。就作法言，線條的運動要浸滲在點面之中，就立意言，它更須構成一個傾向，而植根（導源）於心靈的深處。作畫原須心手呼應，若不能爲線的延綿，線的連串，卽不如擱筆。畫家須假想未落筆前，好像已有一條線索，貫串全作的一切部份，支撐了整個畫面，他只循着這條路線，節節向前，一氣呵成。這樣成就的作品，筆跡未必眞地相連，但筆意卻是相屬。張彥遠『論顧陸張吳用筆』有云：『昔張芝學崔瑗杜度草書之法，因爲而變之，以成今草書之體勢，一筆而成，氣脈通連，隔行不斷。唯王子敬明其深旨，故行首之字，往往繼其前行，世上謂之一筆書。其後陸探微亦作一筆畫，連綿不斷，故知書畫用筆同法。』這一筆畫是偏重立意之連屬的，但也在眞的一筆畫。宋米芾『畫史』云：『曹仁熙畫水古今無及，四幅圖內，中心一筆長丈餘，自此分去，高郵有水壁院。』又『暇日記』云：『十州勝因院有曹仁熙畫水，有一筆長一丈八，無接續處，曹慶中年八十時作。』又元湯垕『畫鑒』云：『常州太平寺佛殿後壁，有徐友畫水，名淸濟貫河，中有一筆，尋其端末，長四十丈，觀者奇之。友之妙豈在是哉？筆法既老，波浪起伏，得其水勢，相對活動，愈出愈奇。』可知不僅筆墨可以連續，卽筆跡亦可延縣不輟。其難就在始終要提起精神，貫徹心，手，筆，取一致的動向，於是作線愈長，用神愈專，而支線愈多，與主線的關係亦愈繁，用神亦愈苦；必能不稍懈怠，乃有成功。

以上試從筆跡尋筆意，然而畫者則必跡意俱勝，始能以跡達意，因意命跡。中國通常善拈出『筆』『墨』二事，或分論，或合論，更演繹地討論『用筆』『用墨』『筆法』『墨法』等等。其實此中只有囫圇一物的兩方面，卽『畫』之『筆法』與『筆意』，而要明白這一點，還須先說比較有分析性的『筆』與『墨』。『筆』除與『墨』成對待之外，更可以概括『筆』與『墨』。易言之，歷來常說某人很有筆法，就是指他懂得如何用筆，如何用墨，抑卽他的畫裏有筆有墨。張彥遠『歷代名畫記』說：『夫象物必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似皆本於立意，而歸乎用筆，故工畫者多善書。』張氏指出『用筆』爲畫家第一難關，正因爲筆是傳達

意境的唯一工具，意覺縱好，沒有傳達忠實的筆，仍屬枉然。然筆過紙上，必待墨痕始有表現，筆的作用更賴於墨，所以提到用筆就必須說到用墨。固然初期繪畫大部先鉤物形 然後賦彩，便算畢事 但在中國，直到以墨來負起賦彩的任務時，繪畫才有一個較高的發展，正如託名五代荆浩的『筆法記』所說：『夫隨類賦彩，自古有能，如水暈墨章 興吾唐代，故張璪員外樹石，氣韻俱盛，筆墨積微，真思卓然，不貴五彩，曠古絕今，未之有也。』於是筆濡墨行紙上，既寫物象，復抒物趣。蓋畫原貴得意，每一筆過，寄寓深遙，所以宋宗炳『畫敍』曰：『豎畫三寸，當千仞之高，橫墨數尺，實體百里之迥。』所以意足與否，並不在色之多、寡、濃、淡、繁、簡，也就是所謂『意足不求顏色似』了。張彥遠說得很明白：『陰陽陶蒸，萬象錯布，玄化志言，神工獨運。草木敷榮，不待丹綠之彩，雲雪飄揚，不待鉛粉而白。山不待青空而翠，鳳不待五色而綷，是故運墨而五色具，謂之得意。意在五色，則物象乖矣。』因此，通過『筆』的『墨』是可以有彩的，可以代替顏色的。筆中有墨，墨中有彩，實屬一貫法則。可見由筆而墨，而彩，其出發點仍是『筆』，是首先以『筆』概括了『筆』『墨』二事，而並非在『筆』『墨』對待下，提出『筆』來。

然而，我們仍須備得這對待的意義，因為與用筆關係很大。『筆法記』云：『項容山人樹石頑澀，稜角無蹤，用墨獨得玄門，用筆全無其骨；然於放逸，不失真元氣象，元大虧巧媚。吳道子筆勝於象，骨氣自高，樹不言圖，亦恨無墨。』此段或有脫落，所以明董其昌『容臺集』重加說明：『荆浩云：「吳道子畫山水，有筆而無墨，項容有墨而無筆，」蓋有筆無墨者，見落筆蹊徑，而少自然，有墨無筆者，去斧鑿痕，而多變態。』又明顧凝遠『畫引』曰：『以枯澀為基，而點染蒙昧，則無筆而無墨。以堆砌為基，而洗發不出，則無墨而無筆。先理筋骨，而積漸敷腴，運腕深厚，而意在輕鬆，則有墨而有筆，此其大略也。』明莫是龍『畫說』又曰：『古人云：「有筆有墨，」筆墨二字，人多不曉，畫豈無筆墨哉？但有輪廓而無筆法，即謂之無筆，有筆法而無輕，重，向，背，明，晦，即謂之無墨。古人云：「石分三面，」此語是筆，亦是墨，可參之。』蓋筆墨二事始終相對，而又始終相濟，要筆中有墨，墨中有筆。猶之骨肉相依，肉的中心，以骨支撐，骨的四周，以

肉黏貼；所以，墨留紙上，須見筆蹤。筆乃指揮人體動作的骨，人志寓於動作，畫意存乎筆蹤，人不可無骨，畫不可無筆；所以，筆過之處，亦須墨潤，墨是使人體動作靈活化的肉，人意因動作靈活而益顯，畫意賴墨潤筆始更暢，人不可無肉，畫不可無墨。畫首貴立意，猶之人首貴立志，所以畫中有筆無墨，仍不失爲削瘦一流，亦猶之乎志高而才華不足，尙成一格。筆在此終於取得第一表現機會，縱然無墨，還能達出一些意境，只不過不及筆墨相濟時那般透澈或通暢耳。因知荊，董二氏的話，很中肯要，至於莫氏就嫌膚淺，而且很機械地曲解了『筆』『墨』。他爲求易解，拘泥跡象，反覺說得太呆板了。我們確見過許多畫，輪廓清楚，筆法都有輕，重，向，背，明，晦，而未必就說得上有筆有墨。

若綜合以上兩段意思，可知無論『筆』『墨』合作，或者『筆』先於『墨』而創造，最後都離不了立意，都皈依均衡，表現出畫家主觀所歪曲化了的或修改了的自然。在此，他碰到兩個難題：（一）須批判地接受自然，須使自然歪曲化了（見去年一文）。（二）須筆下足以寫出這歪曲了的自然，建立起物我間的距離（亦詳去年一文）。這兩難題合爲創作過程，使他的精神由內而外，再由外而內，更由內而外，抑即先沒心於物，再藉物表心，更以心理物。中國畫學對於物，心二者重視之孰多孰少，使成比例，以達均衡。物造形似，心主意趣，以心使物，故意在筆先，爲不易之則。東坡詩云：『論畫以形似，見與兒童鄰，』其重立意可以概見。於是意趣所關，常不惜破壞形似，前所詳論的『歪曲』，便是表現意趣之唯一徑途。但如此無條件的寫意論，也並未完全支配了中國畫學。若就事實而系統地講，則畫家以歪曲取均衡，必見『畫意』『畫法』『畫材』三者展放在他前，等他擺布。也就是說，他須確立『意境』『筆墨』『形似』三者間的關係。中國畫學所已確立的約略有三者：（一）意境抹煞形似，使筆墨隸屬意境，如東坡所云。（二）形似滅卻意境，使筆墨隸屬形似。（三）意境通過形似而表現，以增加意境的眞實，使筆墨效忠於意形二者之參合（二三例子詳後）。我們也可以說：（一）是寫意的筆墨，（二）是寫實的筆墨，（三）是融化心物，綜合主觀客觀於更高精神境界的筆墨。所以，上面所說，『筆』或『筆』『墨』，實可筆墨主觀化，客觀化，或使筆墨成爲主觀化了的客觀。

那末，究竟那一種用筆的態度，算是得到合理的均衡呢？又形似所佔勢力的小大，既決定歪曲的強弱，也決定物心距離的遠近。那末，究竟弱的歪曲與近的距離，抑或強的歪曲與遠的距離，才是合理的均衡呢？要解決這些問題，還須先把第二，第三的筆墨說明。第一類的寫意筆墨已詳上節，茲再論第二類的寫實筆墨。人，尤其是原始人，與自然交涉，對自然的反應，比後來眞摯得多，幻想不易起來，所以心有感於物而表現，其作風先是寫實的。格羅色在他的『藝術起源』上說：『原始藝術描寫的材料是很貧乏的，對於配景法就是在最好的作品中，也不完備。但是無論如何，在他們粗製的圖形中，可以得到對於生命的眞實的成功，這往往是許多高級民族的愼重推敲的造像中見不到的。原始造型藝術的主要特徵，就是在這種對生命的眞實和粗率合於一體。』（據蔡慕暉氏中譯本）中國繪畫先爲禮教之附庸，既尙實用，故亦重形似。韓非子云：『客爲齊王畫者，問之「畫孰難？」對曰「狗馬最難」，「孰最易？」曰，「鬼魅最易」。狗馬人所知也，旦暮於前，不可類之，故難。鬼魅無形，無形者不可睹，故易。』後漢書張衡傳云：『畫工惡圖犬馬，而好作鬼魅，誠以實事難形，而虛僞不窮也。』雖然，山水畫自魏晉始漸盛，使繪畫漸失實用目的，但寫實精神繼續存在。隋楊契丹與田僧亮，鄭法士同在長安光明寺畫塔，鄭圖東壁北壁，田圖西壁南壁，楊畫外邊四面，稱爲三絕。楊以簟蔽畫處，鄭竊觀之，曰，『鄭畫終不可學，何勞障蔽？』又求楊畫本，楊引鄭至朝堂，指宮闕衣冠車馬曰，『此是吾畫本也。』鄭始嘆服。唐張彥遠『歷代名畫記』論六法曰：『象物必在形似』，也是首先肯定寫實的必要。宋代仍多寫實主張。『東坡志林』云：『蜀中有杜處士，好書畫，所寶以百數，有戴嵩牛一軸，尤所愛，錦囊玉軸。一日曝書畫，有一牧童見之，拊掌大笑，曰：「此畫鬭牛也，牛鬭力在角，尾搐入兩股間，今乃掉尾而鬭，謬矣。」處士笑而然之。古語云：「耕當問奴，織當問婢，」不可改也。』又宋李廌『畫品』記渡水牛出林虎有云：『昔朱梁時道士厲歸眞……畫虎，毛色明潤，其視眈眈，有威加百獸之意，嘗作棚於山中大木，上下觀虎，欲見眞態，又或自衣虎皮，跳躑於庭，以思倣其勢。』宋鄧椿『畫繼』云：『徽宗建龍德宮成，命待詔圖畫宮中屏壁，皆極一時之選。上來幸，一無所稱，獨顧壺中殿前柱廊拱眼斜枝月季花，問畫者爲誰，實少年新

進。上嘗賜緋，復錫甚寵，皆莫測其故。近侍嘗請於上，上曰：「月季鮮有能畫者，蓋四時朝暮，花蕊葉皆不同，此作春時日中者，無絲毫差，故賞之。」』明趙琦美『鐵網珊瑚』載王履『華山圖序』云：『吾師心，心師目，目師華山。』這許多前人之說，都主形似，東坡所記竟和他那首論畫詩相矛盾，至於厲歸眞的態度，簡直與西洋十九世紀以前之寫實無甚差別，使人聯想到英儒羅斯金的話：『我們偉大的畫家爲了正確地追求美，不能膽小，怕幹任何醜惡的事。……假如一個男人在你的脚下死了，你的任務不是幫助他，而是注視他上下唇的顏色。假如一個女人在你的面前淹沒了，你的任務不是救她，而是看她如何轉動她的雙腕。』所以，我們若必謂國畫純爲寫意，並非定論。

至於第三類的筆墨，則是這樣產生的。前人決非只作第二類的主張，而要兼顧精神與意境。畫家首貴立意，意傳於形似，但又怕借重形似，反役於形似，終乃抹煞意境，於是講求筆墨，如何滲和筆墨二事，以爲補救。因爲純粹的自然，本身固然也有所謂骨肉，但此骨肉的關係，未必能如筆墨中骨肉關係那樣的調和，也未必能產生那種的均衡，而畫家的意境卻是渴求着調和與均衡——換言之，畫家感於自然的調和與均衡仍有未盡，總想以主觀的創造，來修補自然的未盡——總來歪曲自然。所以，這歪曲以取均衡的任務，就必然地落在筆墨的身上了。畫家爲要使他所表現的自然有均衡，所以先要他的筆墨有均衡。他如有志於丹青，就必有心歪曲自然，可是如果沒有達到筆墨間的均衡，也不能完成這歪曲的工作。張彥遠所說：『象物必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似皆本於立意，而歸乎用筆。』他所謂筆，就是以筆來調和『筆』『墨』之意，在此調和中，主觀實源於客觀，而又修改了客觀，而合理的均衡所需要的歪曲與距離，實無所謂強弱與遠近，問題只在筆墨能修改現實而仍爲形似所許，能依從物象而仍不蔽精神。

從另一方面看，畫家對着自然，必有一普遍感想，總嫌自然太麤雜，太繁複。於是運用自然的資料以構成意境時，既須刪改，亦須提鍊。能以最少憑藉，寫出與自然一般豐美的境界，方爲傑構。一來固因是提鍊之果，難而可貴，二來也由於疎淡之後，筆墨所負更重，須一一都眞能表出精神，不使有一廢處，是又必待長期

練習，心手不乖，始克爲之，所以也是難而可貴。東坡曾說：『筆勢崢嶸，文采絢爛，漸老漸熟，乃造平淡，實非平淡，絢爛之極也。』是闡明『疏淡』的本質。董其昌『畫旨』則云：『詩文書畫少而工，老而淡，淡勝工，不工亦何能淡。』又云：『能爲摩詰，而後爲王洽之潑墨，能爲營邱，而後爲二米之雲山，乃足闢畫家之口，而供賞音之目。』是指出『疏淡』之難到。不過，疏淡非必爲殘山剩山。只要從自然中知所選擇，不勉爲鋪張，則雖重山疊嶂，也可不傷疏淡。至如作畫既久，技巧純熟，筆墨縱多，不見着力，不病贅疣，則處處都顯得自然，沒有造作，這也就是疏淡了。故澀藉之少，乃指不浪用筆墨，不多用筆墨，而並非作畫必求落筆少也。

畫家既克筆墨之難以達意，隨又到一境界，抑卽前說之『較高精神』。中國亦稱此境爲『生』『拙』。文人不曾埋頭苦畫，而亦能畫，此亦謂『生』『拙』，如明顧凝遠『畫引』云：『何取於生且拙，生則無莽氣，故文，所謂文人之筆也。拙則無作氣，故雅，所謂雅人深致也。』但是，這與此處所說的『生』『拙』無關。畫家初期之作，多未能駕馭筆墨，以捉取物象，固然也可名爲生拙，不過此關渡過之後，卻另有一種生拙。國畫爲辨明這兩種的生拙，故有『熟而後生』的口號。此中更分有意識的生拙與無意識的生拙，畫家作畫很久，對於傳達媒介的筆墨會發生兩種相反的感覺。他初時會困於媒介的束縛，不能立刻突破藩籬，每以爲苦，但等到筆墨純熟，也會覺得過熟同樣地是種束縛，而思有以除之。前一感覺，畫者人人有過，後一感覺，則有的不多。或問王原祁以王翬與查士標優劣如何？他回答說：『石谷（翬字）太熟，梅壑（士標字）太生』，便是看透太熟之病了。要補救它，遂有『熟而後生』的要求。這『生』乃熟後的果，熟的更高發展，而非熟的反面，其構成的經過是：由生而熟，再由熟而生。

固然藝術之媒介，表面上好像束縛了藝術家的自由；而事實上，藝術之美，卻有一部份繫於藝術家之能控制媒介。哥德說過：『大師都在限制中表現自己』，眞是一些也不錯的。所以，媒介與意境之間，必永存矛盾，才能使畫家有所致力。他必克服這矛盾，抑卽從矛盾之中以求發展，以求表現。猶之意境與物象之間的懸殊，

如果消滅，也就無需乎繪畫的藝術了。再進一步說，一位時時刻刻不忘創新的大作家，倘若有一天眞能完全控制着他的表現工具，或者是絕對地能夠指揮他的筆墨，也須是中國一句老話：『心手了無間然』，到那時候，他也許反會覺得創作的銳氣，已給消磨淨盡，因而嫌惡自己是太熟了。他深知道，他已充分練熟了自己的腕指的筋肉運動，產生出無往而不如意的筆墨。他正可以如同初學立意時之歪曲自然一般，來歪曲這熟透的筆墨。一位作家倘若走上這條路，他便須減少平常已經做慣了的心對手的監視。但是，另一方面，因爲筋肉運動的方式，已有極深的潛伏的基礎，使他有意歪曲，而筆墨反倒不聽他的指揮，結果使他無法退回到初學的時代，以拙稚的筆墨，來掩蔽他的意境了。換句話說，成功的大作家，偶爾有意地用幼稚代替了熟練，然而這幼稚之中，卻仍充分地表出他的心意，和初學者的不能達意的幼稚，乃是絕然兩事了。此外，也有一種無意的生拙，是與年齡有關的。作家老大了，他的心對於手的控制，日趨鬆懈，於是不知不覺地歪曲了自己以前千錘百鍊而成的筆墨，結果也足以表出生拙的。近來西洋的野獸派很害怕規律的束縛，以爲『藝術家曉得的太多了，反而是樁危險，自矜博學，是一種過失，因爲它太容易降伏於人的制度的面前。』我們如果推尋這番話裏的意思，也很近於故爲生拙耳。

熟而後能夠傳達的意境，是朝前走去的，向外發射的。熟而後生的意境，是朝後退的，向內斂聚的。但是只有向前走過的人，才知道退後的路徑，也只有曾經振奮過的人，才有所自斂。正如萬分之五十、六十、七十、或八十，必先有百分之百的肯定。這種必先有『過』而後始有『不及』的道理，在中國人的詞彙裏，有一個極簡單的代表，便是文人口中時常喜歡談的『含蓄』『無作家氣』等。東坡說過：『詩至杜工部，書至顏魯公，畫至道子，天下能事畢，而衰生焉。故詩於詩而得曹劉也，書而得鍾索也，畫而得顧陸也，謂其能事未盡畢也。噫，此未易消也。』又王夫之『薑齋詩話』云：『太白胸中浩渺之致，漢人皆有之，特以微言點出，包舉自宏。太白樂府歌行，則傾囊而出耳。如射者引弓極滿，或即發矢，或審度久之，能忍不能忍，其爲之大小可知已。要至於太白止矣，一失而爲白樂天，本無浩渺之才，如決池水，旋踵而涸；再失而爲蘇子瞻，萎花敗

棄，隨流而漾，胸次局促，亂節狂興，所必然也。』蘇王兩氏，雖論書和詩，他們所持的道理，卻可通於畫學。由此可知，凡是能夠以生制熟，因而形成有意識的行為，然後才可顯出作者的一種偉力。必能審度而不即發，必能缺略而益見完滿，始臻斯境的極詣。中國畫家所愛說的『用筆不可反為筆用』，就是要培養或儲蓄立意的實力。等到這種實力愈充，於是表現的時候也愈加不必傾囊而出了。

根據上說，我試拈出國畫的一個最高境界，便是『簡遠』，或筆墨簡當，而寓意幽遠。但如一味求簡，而不得其當，不是流為淺近，便是傷於貧薄，那末，結果依舊犯了偏頗的毛病，而沒有達到均衡的沖和的境地。只有『遠』方能補救『簡』的必然的缺憾，而相與合成那完滿的意境。然而，『意』畢竟要『筆』來傳達，所以，我們應說『筆簡意遠』，而不是說『意遠筆簡』。又當意指揮着筆的期間，意的馳騁，一如線的盤、旋、往、復，變万委實分拆不開。線的每一起止，每一轉折，每一頓挫，每一聚散，都在象徵每一剎那間的心意。總結一句說，意之於線，要能做到縱之雖遠，其端在握；必如是，才可以達出上面所說的最高境界。

此外，每作一線，必有一勢，抑即一個傾向，而又不僅線是如此。一『點』之落或一『面』之成，其中之有勢，亦無異於作線。更就點、線、面三者言之，也都歸還到用筆的一個基本工夫。所以從筆法以窺取線條，及與其有關的線面，從而佈署畫面的均衡，實乃國畫理論上的一個核心問題啊！

中國繪畫的線條

達・文西的筆記說：『太陽照在牆上，映出一個人影，那繞着這影子的一條線，是世間第一幅畫。』（註一）羅傑・佛萊論布西門族的藝術，曾提到一個小孩子的圖畫的定義：『首先我想，隨後我繞着我所想的畫了一條線。』（註二）赫伯特・理德舉出一件奇怪的事體：『誰都以爲原始人和兒童所初步企圖表現的物體，是要合於他所看見的那最接近於自然的眞實。我們平素所見的物象，是由調子、顏色、明面、暗面所構成，所以最直接的或最淺近的表現方法應該就是複產這四種品質。然而兒童與原始人的初步方法，却從實物抽取而成一個輪廓畫，這不能不算奇怪的事了。他們所完成的是一種代表，而不是一種複產。』（註三）上面三段話或是畫者自白，或由原始藝術所提示，却都一致說明，線條爲圖畫最初使用的技巧。線條雖非物的屬性，非物所本有，然而是人所認爲最易捉取物象的一個憑藉。線條和其它的憑藉——色調、明、暗——不同，並沒有它們的客觀的基礎。然而在藝術史上，這主觀性却使線條與人通過物象所表現的意境，互相密切地聯繫，成爲創意的主要巧技之一。假使沒有線條，意境的雛型，無從表現於畫面，觀者也莫由窺見畫意的輪廓。但是線條對於創意的貢獻，並不如此簡單，兩者間的關係實爲藝術的一大問題，其中有幾個不容忽視的要點：（一）作爲表出意境輪廓的線條，與逐步完成意境時所施於畫面的線條，彼此有何區別？（二）這先後使用的線條如果都負有完成意境的任務，則應共同遵守何種原則？（三）以線創意，一面須利用線條的本質，一面又須遵守某一原則，那末作者受制很嚴，能否還從線條的運用上，創造個人獨特的風格？（四）以上幾點倘若都有相當解答，這解答對於繪畫藝術的發展，能否產生一些影響？我們倘若須作這個檢討，似乎應以使用線條最多的繪畫——中國的繪畫——作爲對象，因此，我試寫『中國繪畫的線條』。

(一)創意的線條與皴法

中國早期的畫蹟，保存得很少，只是史籍上偶有關於如何使用線條的紀載，『周禮』『考工記』述畫繢之事特多，如『畫繢之事，雜五色，』『靑與白相次也，赤與黑相次也，玄與黃相次也，』『山以玄』，『凡畫繢之事，後素功。』這些話對於本文首須討論的輪廓與後加線，很有說明，其中首應區別的，是『畫』與『繢』。依王昭禹註：『畫繢之事不過五色而已。模成物體而各有分畫，則謂之畫，分布五色而會聚之，則謂之繢。所謂靑與白相次，赤與黑相次，此之謂繢也，所謂山以章，此之謂畫也。』用現代語說，布色屬於面或片的工作，分布五色或各色相次，是完成這些面與面或片與片間的關係，至於關係不夠清楚抑即界限須待廓淸的地方，乃有用線的必要。簡言之，『畫』屬於『線』，『繢』屬於『面』。設接看原書下文『東方謂之靑，南方謂之赤，西方謂之白，北方謂之黑，天謂之玄，地謂之黃，』則分畫的時候，又可使用各色的線條，而專以黑色畫線的習慣，似乎有待於鈎勒畫法與起之後。因此，這『畫』可視爲中國畫史上最早發現的可考的線條。其次，『山以章』一語，亦指明『畫』乃線條之事。『周禮訂義』趙氏曰『鄭(玄)改「章」作「獐」，是山中物，對下「水以龍」，此未是。蓋章是山之草木，星辰，天之章，草木，地之章。畫山雖有形，須畫出草木之文而成章。』這一番話，是說只取山形，還嫌不足，須補狀草木所給與山面的紋路或肌理，正如以色塗出山形之後，還得加上描寫山面起伏的線條。可見『山以章』的『章』純由『畫』或線條擔任，與『繪』或面沒有關係。(註四)復次，鄭玄注『凡畫繢之事　後素功』曰『素，白采也，後布之，爲其易漬汚也。』這是說，在線面所共用的五色中，素或白色因爲本身容易融化，所以須等其它四色都已用過之後，纔能加在畫面上。同時，鄭玄註『論語』『八佾』，孔子答子夏問『巧笑倩兮，美目盼兮，素以爲絢兮，何謂也？』所說的『繪事後素』，則曰：『繪畫，文也。凡繪畫，先布衆色，然後以素分布其間，以成其文，喻美女雖有倩兮美質，仍須禮以成之。』這註也可說明，那作爲分清面或片間關係的線條，是用五色之中的白色，並且是最後才加上的。這種情

形，正如另一個文化很古的民族——埃及人——的繪畫。摩勒特云：『大普林尼氏謂埃及人知繪畫黑影之法，早於希臘人六千年。繪畫黑影為繪畫事物之先聲　以之治側面輪廓，固為盡善，以之治正面輪廓，則所失滋多。故埃及極好之繪畫彫刻中，往往似有二左足及二右手。易言之，觀其黑影，往往左右不分；因此埃及人不得不於內部加若干筆畫，以表示意義。』（註五）埃及人所加的這幾筆，雖然不曾像中國人那樣地限於白色，然其作用正復相同。

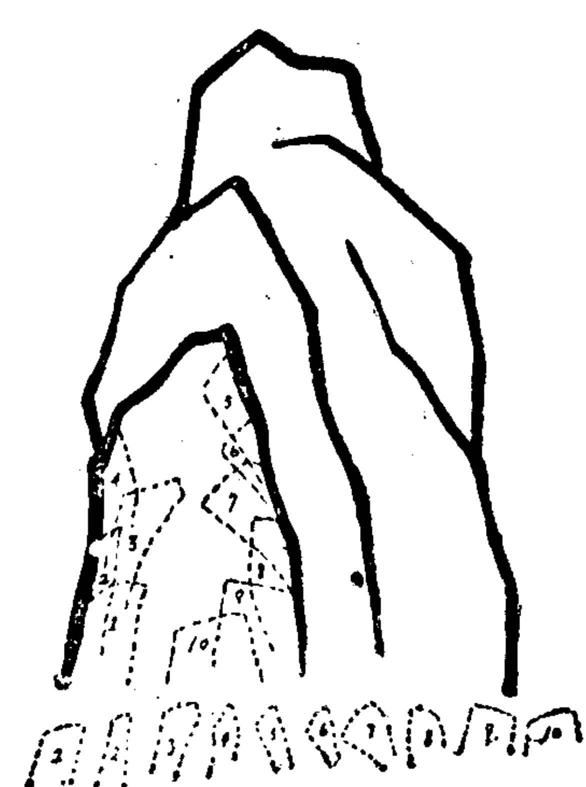
綜觀上面所引的話，則可推知中國早期的實用畫，都是用色的，只因記載簡略，無從斷定塗色之前，是否須先鉤定物形。又因為不先鉤形即施塗色的沒骨畫，始見於梁張僧繇　繼見於宋郭若虛『圖畫見聞誌』，並稱新體，（註六）遂使我們不能逕自混同繪事後素於沒骨畫法。但就線條的研究說，這時期的國畫，是專尚素線，才於混亂之中求得明晰，由平面而發展到立體，表出立意的輪廓，而必待這些素線畫出以後，畫意始告完成。我們設謂立意的輪廓線和完意的後加線，在當時就由這素線代表了，似乎很有可能。只不過，關於這一層，畫史上曾有更加清楚的例說，反倒是西洋的藝術理論曾經提到這一個問題，足供參考。例如羅傑，佛萊評意大利佛羅稜薩畫派始祖喬托（Giotto），有謂線的本質之一，是『把現實的形式所含最大可能的暗示，凝結成最簡單的，最易被人感覺的線條；』其另一本質，則是『它能表現姿勢，從而寫出藝術的個性或人格，有如書法的線條一般。』（註七）中國早期實用畫的線條，固然未必發展到能夠表出什麼個性或人格，不過當時的素線，卻已完成了『凝結』的作用。

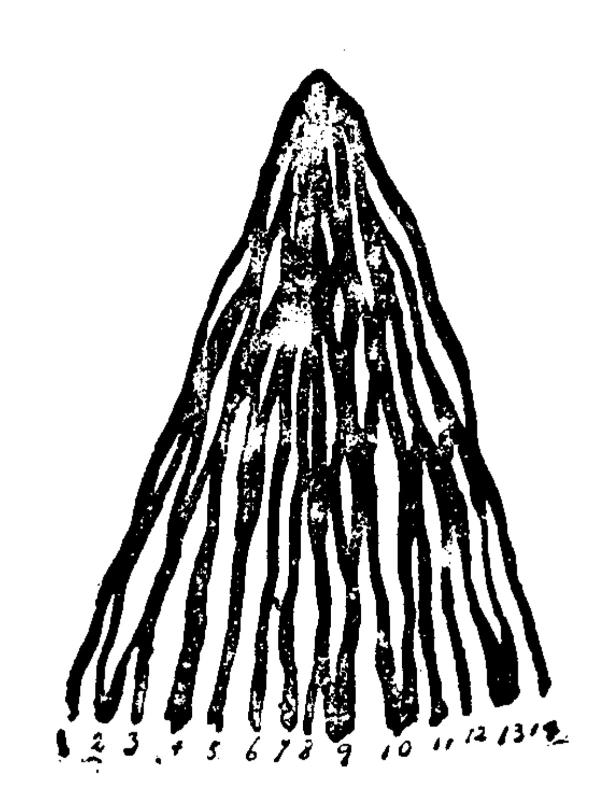
至於完意所需的逐加線條之特質如何，應從發展較高或脫離實用的國畫中，去尋答案。我們若求精微的體驗，則可細考那用線最繁的較為晚出的中國山水畫。山水畫所謂的意，即是作者的意境。照一般習慣，立意須在落筆之前，完意則恰當落筆的全部過程的收束。不過，論者則多作進一步的看法。唐王維『山水論』曰：『凡畫山水，意在筆先，』便謂真正的立意祇關作者的內心活動，須讓它發生並且完成於落筆之前。晉王羲之論書也說：『凡書貴乎沈靜，令意在筆前，字居心後，未作之始，結思成矣，』其義正同。固然，意決定了

筆，而開端的筆更決定了全圖的氣勢，所以也有人認爲這開端的筆，比後加線條更爲重要，但歷代畫論對此非難特多。明沈灝『畫塵』：『先察君臣呼應之位，或山爲君而樹輔，或樹爲君而山佐，然後奏然傳墨，若用朽炭，躊躇更易，神餒氣索，愈想愈劣。』清孔衍栻『石村畫訣』：『每見畫家先用炭取，可改救，然已先自拘滯，如何筆力有雄壯之氣？』華琳『畫說』：『自一尺以至尋丈，總宜一筆鼓鑄，枝枝節節爲之，索然而無氣矣。古法以木炭取摹，或用淡墨先定局段，然後爲之，余謂猶有執滯之患，不若用胸稿，將紙打開一看，略一凝思布置，從而爲之，變化在心，造化在手。』沈灝諸人以爲無論用朽炭定稿或用淡墨鉤稿，都足障礙創意，畫意自發展以迄完成，須要相當時間，而在此時間內，意更須不住創新，修正自己，以達到最美滿的結果，往往完成之意遠勝始創之意。因此在這全部時間以內所用的筆墨，亦必時刻變化，以保持它們與意境之密切的聯繫。易言之，筆墨必隨時生發，亦猶意之不住創新。於是，開端用朽炭只不過是在這聯繫以外的多餘的手續，以後的筆墨反受其牽制，失去了生發的機會。朽炭或淡墨鉤稿是呆的，停滯的，逐加的線條是活的，進取的。所以，我們似可斷定，用朽炭於形還未有之前，要非古代素線的殘留，而逐加線條的開始部份，也並不特別顯得重要了。

說到逐加線條，種類是很多的。它們雖在畫面產生不同的形式，但尋其筆跡，都可看出是在分別表現意境的一部份——當然是極小的一部份，同時又在暗示這意的趨向。因此，逐加線條都屬於作線表現的行徑，而可以放在線的統攝之下。近人論及這些不同的形式，常常把它們分作鉤、皴、擦、染的四大類，而宋郭熙『林泉高致』則列舉較詳：『淡墨重疊，旋旋而取之，謂之斡淡。以銳筆橫臥，惹惹而取之，謂之皴擦。以水墨再三而淋之，謂之渲。以水墨滾同而澤之，謂之刷。以筆頭直往而指之，謂之捽。以筆特下而指之，謂之擢。』但是我們細察皴和擢，乃點的變象。由斡至刷，則皴實爲主，其表現在畫上的是『面』，作者落筆時則意在作『線』。所以，按照現代的說法，這若干的傳統方法之功用，便在作點，作線，作面，只不過此三者之中，更有主從。我以前寫過一篇『筆法論』，（註八）對此也有說明，現在不妨引用一段，『畫家的筆鋒觸着紙面，壓

住成點，劃過成線。點與線各佔畫面的一部份，故有空間性。作點作線無論遲速，運轉腕指必需時間，所以也有時間性。不過有些人以為壓筆一次，即成一點，作點之筆其本身運動最爲簡短單純，只有線才須拖筆過紙，因此特別識得點的空間性與線的時間性。然而，事實並非如此。細察大家之作，點時筆鋒不僅下壓，便算了事，仍須有過，抑即小作旋轉，成一極小的圈線，而同時筆鋒下壓，亦未間斷。於是下壓的面參合在旋轉的線中，乃有一點。換言之，由於時空相互作用，畫家才能夠把點落下。反之，作線也不僅是過，須在過時兼施壓力。必如此，點線始於「長」「廣」之外，更能「厚」了。只有「長」「廣」，畫是平面的，兼有「厚」了，畫才是立體的。……至於由線點擴爲面片的時候，拖與壓兩種運動依然存在，依然相互合作。所以，繪畫之難，亦在如何聚精會神，既使筆鋒靈活，更使每一運轉——壓與拖及兩者之參合——於快慢強弱間各得其宜，尤須不忘線實爲每筆的基本，點中有它，面中也有它，散布在整個畫面上的線，實代表畫家的精神或意識的傾向。點與面都不過是它的附加物，因它而後成。』又『細察山水





斧劈皴（圖二）

披麻皴（圖一）

畫法，知其更有以線包蘊點面的皴，它實貫通線，點，面三者，而仍由線主之。』因此，若論逐加線條，似應特別注意『皴』了。

『說文』謂『皴』乃『皮細起也』。『梁書』『武帝紀』則有『執筆觸寒，手為皴裂，』都指不平之面，抑即畫者所不能忽略的自然的立體的形象。於是畫寫自然的山水畫，也就以皴為主要的技巧了。皴的種類很多，但可約別為披麻皴和劈斧皴兩個主型，其具體的形式，略如上圖。

這兩種皴原非純粹想像的，乃畫者從自然現象感受而成。前者若麻之分散，後者若運斧所過，故各有其名。前者初看好像只有線條，但其功用就在如何使多線（如圖（一）1至14）挨近或互為交錯，以導出面的作用，因此它是以線始，以面終（如圖（一）之頂部，1至12線合成面）。後者乍見一若僅以筆鋒砍紙成面，其實不獨每一個面須用作線之法為之（如圖（二）1至10暗示引線），使面與面互為重疊，以相銜接，使見主要的路向，而免於散亂；並且各面仍須彼此相關，構成一貫的意向；因此，它是以面始，以線終。不過，皴實不僅限於峯巒阜以及一切關於土石的描寫，連樹木屋宇也有皴的蹟象。更從技巧上說，皴既以線為基調，所以不論它所完成的是偏於線（披麻）或偏於面（劈斧），它佔有逐加線條中主要的地位，是毫無疑義了。又正因為它處處採取線的表現，而線乃創意的指歸，所以它為創意的主導，創意的唯一憑藉，這一點也是很顯明的。至於某一型的皴，可以導出某一種的意境，則留待皴所遵循的法則說明之後，再行提及，較易瞭解，茲姑不論。

（二）皴法與『一畫』

皴的法則，論者多矣，似以『一畫』之說較為中肯。但在未談『一畫』之前，應先說明中國繪畫之所謂『一筆畫』。宋郭若虛云：『戚文秀工畫水，筆力調暢。嘗觀所畫「清濟灌河圖」，旁題云：「有一筆長五丈。」既尋之，果有所謂一筆者，自邊際起，通貫於波浪之間，與衆毫不失次序，超騰回摺，實逾五丈矣。』

（註九）宋米芾『畫史』：『曹仁熙水古今無及，四幅圖內，中心一筆長丈餘，自此分去。高郵有水壁院。』又『曝日記』，『楚州勝因院有曹仁熙畫水，有一筆長一丈八，無接續處。』又元湯垕『畫鑒』：『常州太平寺佛殿後壁，有徐友畫山水，名「清濟灌河」，中有一筆，尋其端末長四十丈，觀者奇之，友之妙，豈在是哉？筆法既老，波浪起伏，待其水勢，相對活動，愈出愈奇。兵火間，寺屋盡焚，而此殿巍然獨存，豈水能壓之耶？』（註一〇）上面所引的話，都說到一筆畫，又都特指每筆的長度，因此，可以說是形而下的看法。但在宋以前，早就有專指命意連緜的形而上的一筆畫，它實涵括了許多的線條。如唐張彥遠『歷代名畫記』有云：『昔張芝學崔瑗，杜度草書之法，因而變之，以成今草書之體勢，一筆而成，氣脈通連，隔行不斷，唯王子敬明其深旨，故行首之字，往往繼其前行，世上謂之一筆書，其後陸探微亦作一筆畫，連綿不斷，故知書畫用筆同法。』又唐張敬玄論書：『……法成之後，字體各有管束，一字管兩字，如此管一行；一行管兩行，兩行管三行，如此管一紙。凡此皆學者所當知也。』張氏雖然論書，其說實通畫理。可知一筆畫乃關乎立意的一個高度的綜合。那些逐加線條賴有這一筆畫，才得前後貫通，向背相謀，共趨一的。而作者的意境，於此表出。一筆畫超越每一線條，每一線條卻對它各有其一分的貢獻。它可名爲衆線所依的一條想像的線，也可視作君臨全局的精神力量。在創作過程中，它時刻在貫通了作者的心與手，不使手下須臾背離那已經決定的意向。於此，不妨再提一段反面的話，以見缺少一筆畫的作品又是怎樣的。明李式玉云：『僕嘗執筆學作畫，苦不成家，今後擱筆十年矣，安敢妄論此中曲折哉？願今世不乏名手，而可傳者少。便面尺幅，無間疎密，尋丈絹素，實見短長。乃今之畫者，觀其初作數樹焉，意止矣，及徐而見其勢之有餘也，復綴之以樹。繼作數峯焉，意止矣，及徐而見其勢之有餘也，復綴之以峯。再作亭榭橋道諸物，意亦止矣，及徐而見其勢之有餘也，復雜以他物。如是畫安得佳？即佳，又安得傳乎？』（註一一）所以，必須有自發之勢，或感受於自然而有不得不畫出的意境，那時，一筆畫自會活動，來指揮工作，一氣呵成；至若無意無勢，也就當然沒有一筆畫的需要與可能了。凡不能作一筆畫者，都由於意還未具，便爾落筆，只得捨本逐末，局部求工，看去俱見烏合的皺與線，而尋不出想像

的線條。由此可知，創意的皴如有可守的法則，那法則就是一筆畫。本文引言所擧的第二要點，現在可算說明了。

中國人論畫向來尊重這個法則，到了明季釋道濟的『畫語錄』更作十分透徹的解釋。此書『一畫章第一』云：『太古無法，太朴不散，太朴一散，而法立矣。法何立？立於一畫。一畫者，衆有之本，萬象之根，見用於神，藏用於人，而世人不知所以。一畫之法，乃自我立，立一畫之法者，蓋以無法生有法，以有法貫衆法也。』道濟這番話，無異肯定那想像的線條爲一個根本法則，他認爲繪畫分有宇宙的創造和這創造的大法，但畫者得自行變法，而又不背本源。所以，他首述法源，次言法所從立，末言法之自由運用。同章又曰：『夫畫者，從於心者也，山川之秀錯，鳥獸草木之性情，池榭樓台之矩度，未能深入其理，曲盡其態，終未得一畫之洪矩也。行遠登高，悉起膚寸，此一畫盡洪濛之外，即億萬萬之筆墨，未有不始於此而終於此，惟聽人之握取之耳。』畫須盡態，而態存於理，故又必先能窮理，一畫便是由理至態的手段。若從繪畫的整個過程說，則落筆之後，有一畫的統攝，擱筆之後，更須經受得起一畫的檢核，故曰始於此終於此。（註一三）以下各章尙多伸論，如『山川章第八』：『且山川之大，廣土千里，結雲萬里，羅峯列嶂，以一管窺之，即飛仙恐不能周旋也，以一畫測之，即可參天地之化育也。』『皴法章第九』：『一畫落紙，衆畫隨之，一理纔具，衆理附之，審一畫之來去，達衆理之範圍。』『兼字章第十七』：『字與畫者，其具兩端，其功一體。一畫者，字畫先有之根本也。字畫者，一畫後天之經權也。能知經權而忘一畫之本者，是由子孫而失其宗支也。』『資任章第十八』：『以一畫觀之，則受萬畫之任。』我們把這些話貫串起來，就可明白，一畫乃是一種以簡御繁的能力（山川章）。一畫好像一根線，你如果找到它的任何一端，你就發現它的全體，同時你也尋出它在空間所可佔取的地位。抑即有一畫爲導，畫者的精神才不會散亂得越出原來的創意（皴法章）。一畫是人從自然所感受的原則，必先有此原則，然後才有書與畫的藝術，若不懂如何用它，便是忘本（兼字章）。一畫本身旣是法則，尤其是宇宙的法則，所以它必然地要產生，以負起宇宙運行的責任（資任章）。

『畫語錄』的文章，時常以事物互相詮釋，含有很多的形式主義的與循環論的意味。但它拈出這一大法，以作批評繪畫藝術的一個準則，這確是畫論上的一大貢獻。我們依此準則，也能進一步知道一件作品如能心手相應，筆下傳出明晰而又統一的意境，必定是具有一畫，同時也必定是成功的作品。反之，凡心手隔閡，一味堆砌，形象支離，不足以言任何的意境的作品，它固然沒有一畫，同時也就不能算是一幅好畫了。唯有此一準則，能使觀者由全至分，復由零及整，以體驗意境與技巧或內容與形式之如何配合，從而確定作品的高下，那些僥倖成名的，也自無從逃避此一準則的應用了。我們如有一畫的認識、我們實已徹底懂得畫法，知道其中的甘苦，庶不致徒能論理，一涉鑒別，便謬誤叢生了。(註一三)易言之，能解一畫，才入質實之途，立論自有根底。

(三)線條與概念化

單是觀察自然，紀錄觀察的結果，這還並非藝術。對自然的形象能起感情的激動，從而把這激動提高到情操的完成，(註一四)選擇那宜於——或最有效地——傳達這情操的形象，並運用熟練的技巧來表現這主觀化了的客觀，於是才有產生繪畫藝術的可能。在傳統的國畫方面，就有這種經過。我們試用那十足代表傳統精神的董其昌的話，來作證明。方才所說情操之源，就是他所主張的『當以天地為師』。有了源頭，再去選擇，則正如他所謂『每朝起看雲氣變幻，絕近畫中山。山行見奇樹，便四面取之。樹有左看不入畫，而右看入畫者，前後亦爾。』至如何選擇，如何主觀化，他也有一番話：『看得熟，自然傳神。傳神者必以形，形與心手相湊而相忘。神之所託，樹豈有不入畫者，特畫收之生綃(亦作絹)中，茂密而不繁，峭秀而不蹇，即是一家眷屬耳。』董氏這幾段話，包括了作畫的程序，由取景而構思(組織)，落筆，損益，以至成圖，中間最主要的，便是『形與心手相湊而相忘』，用現代語說，畫人平素須鍛鍊好修改或歪曲自然的工夫，於是每見自然的景物，就能使它所引起的情操同時構成一個明確的概念，來董理或統攝自然的錯綜複雜的景物(即董氏所謂

『緊』與『寒』），把它們配合到這概念所轄的畫面的各處。這概念化的工作與作畫程序相始終，相調協，並且居於督察的地位。反之，設畫者只有滿腔感情，沒有概念，則這感情與其表現於形式之中的路線，有被切斷之虞。但物象（董氏所謂『形』）對於概念所指揮的工作（董氏所謂『心』『手』），原有限制，所難就在如何克服這個限制，而使彼此合作無間，如同水乳交融一般（董氏所謂相湊而相忘）。這全靠畫者不僅感受於物時，能以『知』處『情』，而立概念，還須使概念化的作用，由我再及於物，則其物方待入畫。畫者平日對着自然，這概念化的工作便在進行，伸入自然的形象，四下找尋那些足以完成概念的資料。待他回到畫室，握管凝神，又必須先有那行將表現的概念，然後才得選取記憶中（觀念中）適用的自然的形象，而加以組織，傳之筆下。這概念化的工作，是基於自然，復又不爲自然所拘，游離自然，而便於自由運用。所以宋王微『敍畫』說：『望秋雲，神飛揚，臨春風，思浩蕩』，如此構成的『神』『思』便是指這工作中基於自然的那一部份，抑卽由物而達於我的方式。宋宗炳『畫山水序』說：『於是閒居理氣，拂觴鳴琴，披圖幽對，坐究四荒，不違天勵之叢，獨應無人之野，峯岫嶢嶷，雲林森渺，聖賢映於絕代，萬趣融其神思，余復何爲哉？暢神而已，神之所暢，孰有先焉？』則是指到整個工作中自由運用的那一部份，抑卽由我再及於物的方式。此外，畫的表出某一概念時，他內心如何熱烈的，如何不能自已的，而又自然而然的情境，也給宗炳說了出來。至於『畫山水序』開端所謂『聖人含道應物，賢者澄懷味道，』則又分指那發於主觀與受自客觀的兩種概念化的過程，而宗氏認爲前者因爲自發，所以其地位高於後者，其間有如『聖』『賢』的等差。

唐宋繪畫比後來較多寫實精神，這一趨勢，是由於最後來畫家要使概念化的工作，逐漸擺脫客觀的限制。換句話說，他們想從上文所謂第一種概念化轉入第二種概念化，或由宗炳之所謂『賢』升到他所謂『聖』。此中的緣故，本文暫置不論，（註一五）不過，對這兩種概念化的工作，線條所負的任務是什麼？這却有檢討的必要。

某種線條，給與生理的某種反應，以及間接形成某種心理的狀態，這一經過是普遍的，沒有中外古今之異。

垂直線或直線可以使人興起，水平線可以使人安息，斷線，不寧，曲線或弧線，舒適。這些線條所可造成的不同的趨勢，表現於西洋四種建築的形式、（註一六）也表現於國畫的不同的皴法。凡線原也兼有直、橫、曲、斷諸趨勢，或偏重某一趨勢，但因一畫所攝，這趨勢就必分主從，若就主要的皴法而言，則披麻以平行的弧線爲主，劈斧以衝突的斷線爲主。前者行筆舒緩，連綿層疊，易起甯靜淡遠之感。後者行筆急遽，互爲矛盾，易起興奮不安之感。因爲這兩種皴本身具有如此不同的刺激，畫者便得分別利用，以表現不同的意境。他若意在斂約中和，可用披麻，其意在放侈偏激，可用劈斧。因爲中國文人崇尙儒家的中庸精神，而自宋以後，繪畫幾全屬文人之事，故奔放的作風漸受攻擊，目爲霸悍，相戒勿學，於是披麻漸佔優勢，成了正統的技巧。例如宋米芾『畫史』自稱『不使一筆入吳生』，因爲吳生（唐吳道元）運筆豪放，時見缺落，（註一七）也就是斷線太多，有傷甯靜。宋鄧椿『畫繼』也說：『吳筆豪放，……出奇無窮，伯時（宋李公麟）痛自裁損……恐其或近衆工之事。』這更暗示斂約之必要，否則便非畫人，而是工匠。到了元代，黃公望謂：『作山水者必以董源（註一八）爲師法，如吟詩之學杜也。』入明，董其昌更公然詆毀：『文人畫自王右丞始，其後董源，巨然……皆其正傳，若馬（遠）、夏（珪）、李唐、劉松年，又是大李將軍（唐李思訓）一派，（註一九）非吾曹所當學也。』一筆鉤銷了劈斧皴的地位與價值。從這簡單的史實，可知畫者組線成皴，其中含有決定某一意境或概念的可能，而畫者亦得選用那足以表現這一概念的皴。線條在此的任務，就是要使它自己的主勢（不論直、橫、弧、斷），於千萬條皴線中作無數次的重複，並始終受一畫的統攝，一貫地襯出了畫者的概念。

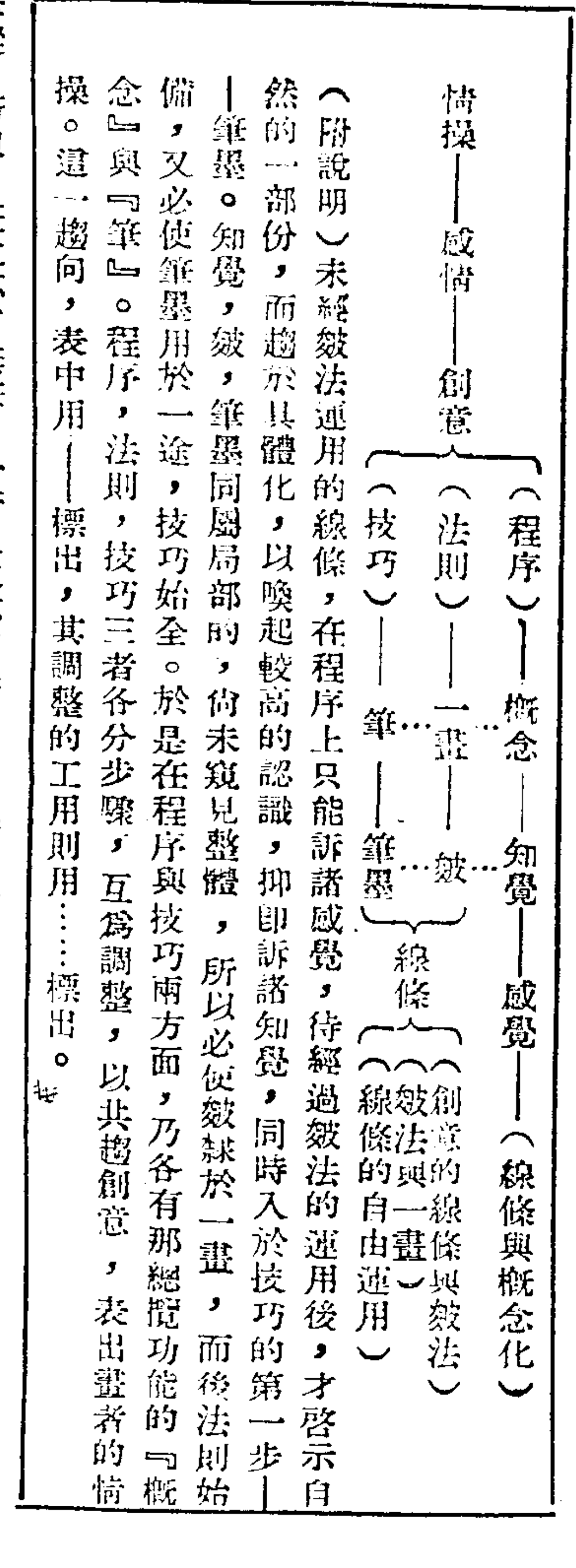
線條與皴表出知覺與感情，而線皴所循的一畫則完成這知覺與感情所趨赴的某一概念與情操。一畫的啓示是綜合的，線皴的啓示是局部的，而因爲皴中既有一畫，所以才使位置最低的線條有所貢獻於作用最高的理董情感的概念。如此，似可說明線條與概念在這一問題的要點　但接着又生另一個問題：畫家正因爲創意，才須要有概念，同時他又必須受傳達概念的某種線皴的限制，那末，這內外雙方的條件，還能否使他表出個人的風格？於此，我們遇到本文引言所舉第三要點。

（四）線條的自由運用

線條的機能是有限制的，畫者用了線條，須知此種限制，而不過分的依賴線條，尤須懂得用其所長，補其所短。線條善於表現輪廓，體積，大綱，或梗概，至於自然之溶解的形象，霧靄朦朧的價值，便非純粹的線條所易處理，而須有待於線條的擴大的作用。因此，線的本身實無所謂短長，獨患用者不知它的作用，而以它的純粹的形式，來應付複雜的對象，謀於明筆中求混沌，結果就不免失敗了。上文雖已說過，線條的擴大作用是皴，但這僅屬一個初步的理解。皴還能表現寬、狹、輕、重、厚、薄、濃、淡、疾、徐、枯、潤若干的效能，以傳模自然的繁複的形貌。這些效能，都由於線的運用的擴大，並且還靠線條作用的伸縮性。畫者所以能取得借多的表現能力，則端賴線落畫面時的『筆』『墨』。易言之，皴更須有『筆』『墨』，始成美備的技巧。若不從『筆』『墨』入手，則這些寬狹以至枯潤的效能，也都無從獲得。縱使有了一畫的指導，還是只具概念，沒有情感，那時候的作品，有類幾何畫耳。

照國畫的傳統，『筆』『墨』如其說是互相對待，毋甯說是『筆』更包括了『筆』與『墨』。通常讚美某家有筆，就指他善用筆，亦善用墨。『筆』或『墨』當然不是指一管筆或一錠墨，而是墨汁通過筆毫或筆毫攝取墨汁（對待言之）在畫面所留下的，足以表出某一意境之美的形式——美的線條，以及這些線條所造成的走勢（以筆包括筆與墨言之）。唐張彥遠所論，最爲明切：『夫象物必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似皆本於立意，而歸乎用筆，故工此者皆善書。』此是以筆包括筆與墨的。張彥遠又曰：『草木敷榮，不待丹綠之彩。雲雪飄揚，不待鉛粉而白。山不待空青而翠，鳳不待五色而綷。是故運墨而五色具，謂之得意，意在五色，則物象乖矣。』則是在不背形似的原則下，講求墨法。五代荆浩『筆法記』曰：『夫隨類賦彩，自古有能，如水暈墨章，興吾唐代，故張璪員外樹石，氣韻俱盛，筆墨積微，其思卓然，不貴五彩，曠古及今，未之有也。』則是主張『意足不求顏色似』（借陳與義『墨梅詩』句），也是着重墨法。又曰：『吳道子山水有筆而無墨，項

容山水有墨而無筆。』宋韓拙『山水純全集』為之解釋：『有筆而無墨者，見落筆蹊徑，而少自然。有墨而無筆者，去斧鑿痕，而多變態。』又曰：『蓋用墨太多，則失其真體，損其筆，而且濁，用墨太微，即氣怯而弱也，過與不及，皆為病耳。』明董其昌『畫旨』則曰：『但有輪廓，而無皴法，即謂之無筆，有皴法而不分輕、重、向、背、明、晦、即謂之無墨。』這些話都是主張二者並重，不可偏廢，其中關係，有若骨肉相依。清沈宗騫『芥舟學畫編』則說出筆中有墨，墨中有筆的道理：『筆墨二字，得解者鮮，至於墨，尤鮮之鮮者矣。往往見今人以淡墨水填凹處及晦暗之所，便謂之墨，不知此不過以墨代色而已，（註二〇）非即墨也。且筆不到處，安謂有墨？即墨到處，而墨不能隨筆以見其神采，當謂之有筆而無墨也，豈有不見筆，而得謂之墨者哉？』總之筆墨須得互用。墨留紙上，須先筆蹤，因為筆可比作那支撐人體動作的骨，人的意志發為動作，畫中的意境



（附說明）未經皴法運用的線條，在程序上只能訴諸感覺，待經過皴法的運用後，才啓示自然的一部份，而趨於具體化，以喚起較高的認識，抑即訴諸知覺，同時入於技巧的第一步——筆墨。知覺，皴，筆墨同屬局部的，尚未窺見整體，所以必使皴隸於一畫，而後法則始備，又必使筆墨用於一途，技巧始全。於是在程序與技巧兩方面，乃各有那總攬功能的『概念』與『筆』。程序，法則，技巧三者各分步驟，互為調整，以共趨創意，表出畫者的情操。這一趨向，表中用——標出，其調整的工用則用……標出。

見於筆蹤。所以，畫之不可無筆，一若人之不可無骨。同時，筆所過處，亦須墨為潤澤，因為墨也可比作那幫

助骨使它動得更加靈敏的肉，人的意志由於動作靈敏而表現更顯，畫中意境由於墨能潤筆而更加暢達。所以，畫之不可無墨，一若人之不可無肉。不過，正如一個人倘若肉少，而骨架却沒有損失，他還能生活。所以，有筆無墨的畫，還不失爲清簡枯淡的一格，因而『筆』也就獨能概括『筆』與『墨』了。

我們約略說過『筆』『墨』，便可進一步考究畫者如何從筆墨上突破線條對他的限制，以求自由的表現。前文從情操，感情，創意，線條，皴法，一畫，概念等問題，一直說到線之自由運用中的筆與墨，其間關係約可表列如上（見附表）。

由此可知程序與法則，乃各家所共守，唯技巧之中，始見個性，而線條所以容納的自由風格，純屬使用技巧之事了。設更從上而下，則情操的表現，既屬技巧，亦屬線條。所以畫者因線成皴，復以皴隸於一畫，始有法則，於皴中見筆墨，始有技巧。故論技巧，還須多詳筆墨之道，必待透解技巧，然後畫者之所以特創風格者，也就被把捉住了。因此，請再論筆墨。

筆墨之必須統攝於筆，就如皴之必須聽命於一畫；而蹊徑的不同的筆墨，更須配合得上類型不同的皴，並且在這個配合之下，還須有線條所築的基礎。所以，線條在本身固然單調，貧瘠，但一經擴大作用，組織成皴，則上承一畫之意，旁受筆之督率，與概念的範圍，於是轉爲複雜而又豐富的一種活動了。畫者必發展至此，始會一面感到過往每一階段中法則與技巧對他限制之嚴，一面却又開始望見當前的園地中，確有他熟諳了的法則與技巧所可抉擇與處理的對象。他如果沒有過往的鍛鍊，便遇不見現在的豐美資源，也不知如何使用它。自然之門對於所有的畫者，並非一律開放，只有打從『線條』以至『一畫』與『筆』中鍛鍊出來的人，才得步入此門，窺見門內的祕藏，才會覺得眼前一片生機，有左右逢源之樂。於是他每次有了感受，想要創意的時候，他立刻能在程序方面成立概念，在方法與技巧方面，使一畫與筆發出號令，而腦部工作便開始了。試從線條推溯而上，無一步驟不是幫助他的，他這才認識必待這一切貫串起，方有一己風格之可言。所以，理伯邁說：『自然之概念是首先造成藝術家的條件，自然之複產經過了藝術地概念化，則造成藝術家的風格。』（註二一）

蓋筆統筆墨與一畫攝皴，若能互相配合，卽是技巧與法則互相匡濟，樹立起自然之概念，完成作者的風格。正因爲那些技巧因人而成，是歷代作者經驗的累積，是在逐漸的完備之中，所以畫者到了能隨心運用這些技巧的時候，他便超越了它們，能夠在它們之上來指揮它們，而它們才不復是自由創造的障礙了。此猶如文字雖前人所創並逐漸補充，文學作者正不必廢除文字，始得自由自詡。能用技巧，不爲技巧所用，尤其是能繼續創新技巧的，才眞地走向自由之路。而這創新之責，也就落在每一要求自由表現的畫者肩上。歷代獨特的風格，不起於意境，而始於意境之如何表現，以及這表現之如何勝過前人。國畫家倘從國畫技巧之基礎——線條，求一新的運用，殆亦新風格之所始乎！這些話解說了引言所舉第三要點。

（五）線條研究與今後的中國繪畫

今後中外文化關係更加密切，研究任何中國文化形態，都須從這關係上去找答案，本文至此，也就不能不涉及在國畫洋畫之相互關係上，國畫線條將趨向如何的一個發展。目前限於篇幅，只試論國畫從洋畫所可受到的影響，以及在這影響下國畫線條所可發生的作用。

洋畫也有悠久的歷史，各時代的畫風對於畫史的發展實含累積的影響。所以特別在外國人（就西洋的立場說）的眼光裏，所謂寫實主義，後期印象主義，以及最近的超現實主義，都各能喚起一部份的愛好。同時，國畫自身在當前大時代中，由於內容日趨豐富，遂要求着足以表現這些內容的新的形式，於是國畫家也是遲早可以從西洋各種畫風探求國畫的新形式。其中最可能的影響，或使國畫走向類似寫實主義的色彩，後期印象主義胎息於印象主義的色彩，以及超現實主義的一般表現方法；而作爲國畫傳統形式的重心的線條，將如何接受和如何作用於這些外來的新影響，乃本文最後所應討論的。

一

國畫除墨色外，固然也有彩色，但畫意倘已被墨色表達得很深透了，便沒有再加彩色的必要。尤其自實用入

於術意以後，水墨畫漸佔重要地位，從墨中求色之論也漸佔優勢。秦穆公時九方皋善相馬，他可顛倒牝而黃與牡而驪，却見天機，『得其精而忘其麤，在其內而忘其外，見其所見，不見其所不見，視其所視，而遺其所不視，』（註二二）因此陳與義遂有『墨梅詩』：『意足不求顏色似，前身相馬九方皋。』這都是集中精神於對象的某一部份，而不顧其它的客觀上的正確。以前所說由線以至一畫，固可概見國畫創意所特富的寫意的作風，但到了以墨代色，或墨中求色，這作風發揮得更大了。國畫線條一面既由一畫攝皴，一面復用筆包筆墨，助成表意，舉凡墨色與彩色之施於畫面者，最後必歸線條的節制，受線條的操縱。此線色兩者間，乍視雖判若鴻溝，若察兩者運用之相同，則墨又可視爲中介，以決定色線二者間的關係。因爲從國畫的法則與技巧上看，創意與線條間不論自上而下，或自下而上，其整部運用，都靠筆能統攝墨色，以及墨色俱受組織了的線條（形式上的皴與意向上的一畫）的整理，來助成結構的趨勢。更因爲結構的脈絡或關節，其賴於墨者，實先於色，而且在一大半國畫上，色爲墨的附加物，是其依存於墨，尤無疑義。而基於線條的概念化的一畫，既作用於墨，復作用於色，於是一畫對墨與色的作用，還得由線條來負起那最下層的工作，其理亦復至明。所以，色與線不僅相關，着色落墨更都產生線條的功能。即色之濃、淡、明、晦等變化，也與墨無異，被排佈在畫面時，須幫着墨來暗示線條成皴以後的一畫的作用，須陪襯得出作者意境的主向。換言之，那先已用於皴法的一畫，着色時還須再用一次；而在畫者方面，至少應存着色亦如作線的意趣，則色的一畫才有可能。這些情形，畫者都可體察得出。國畫因重意才重線，因重線才在墨色兩方面都有線的表現。到了現在，新的內容要求着畫者第一步能存新形，而『存形莫善於畫』，（註二三）莫善於輪廓畫，也就是線條畫。所以，今後國畫的線條將不因刷新內容而失其重要，迨可斷言。同時，洋畫色彩對於我們的引誘甚至威脅，亦必因爲線條仍舊重要，而被同化於色中一畫的意趣。將來國畫的色彩儘可日趨豐富複雜，但線的作用還會貫徹，畫者仍將力避華而不實與有肉無骨的作風，這似乎也可斷言的。西洋寫實主義的着色與後期印象主義的着色之一個區別，便是前者沒有線的蘊蓄，而後者有之，所以，國畫苟受洋畫着色的影響，其將較易接近後者，殆亦在預料之中罷。

關於從超現實主義的表現方法所能得到的影響，則可先看這一主義的若干代表人物的觀念。馬爾克說：『我漸漸試看事物的背後，或者說得更好點，看穿事物，發見那潛伏在背後的東西：固然，從物理學的觀點說，這也是一個陳舊的故事了。』（註二四）又說：『我已能望着一張椅子，而看出它是如何怨恨它自己的站着。這種怨恨實是椅子的使命，這使命所掩理的，並非椅子的美，而是那落在椅子身上與命運之中的災難。凡物都有束縛與桎梏的作用。事實上，椅子不曾站着，它只是被束縛住了，否則它將飛去和精神契合。』（註二五）克里更變本加厲提出如下的畫題：『一株開花的蘋果樹，它的根，通過它的樹液，它的身子，每個年輪切面、花朵、花朵的結構、花朵的性機能、果實、果皮、果的子。這若干生長過程所構成的一個物體。』『一個入睡的人，他的血液的循環，肺部有規律的呼吸，腎臟的精巧的機能，盤據他頭裏的與命運諸力所關聯的夢境，統一於靜止中的若干機能所構成的一個東西。』（註二六）然而克里處理這種畫題時，却又把它畫成不同深淺的滲淡的粉紅色與灰色之配置，使觀者驟然面着駭人的黃色或飽含毒質的綠色，好像對着恐怖所籠罩的街道，以導入無涯的空虛中。（註二七）由馬爾克以至克里的現代超現實主義的洋畫，一面既不願把繪畫混同於植物或生理掛圖，一面又不能擺脫寫實的作風，以透入自然的核心，而謀物我之契合，於是，他們的作品，充其量只是一種表格，帶上些說明的文字罷了。他們雖然自己以爲是分解形體，透入核心的新藝術，事實上則只不過離開繪畫，停滯在機械、建築、經濟、與統計的一種趨向。（註二八）這完全因爲他們與自然交涉時，純憑理智，而未訴諸感情。他們把理智的收穫，用符號或公式記錄下來，而不以現實的形象，求表達感情的內容。易言之，他們的創意，不始於情，而始於理，克里也有所謂貫串起創意工作的『一條線的旅行』。（Going for a walk with a line），與中國的『一畫』似乎很相像，並自稱先從『點』引成線，作爲旅行的開始。繼則線條中斷，作爲小憩。線又折回（改取與原來相反的方向），作爲途中的回望。線起波紋，作爲一條河攔住去路，不得不乘舟渡過。線作拱形，作爲到了一座橋……（註二九）但是這種作風，乃在符號之外，加些文字，有如幾何學上課題的證明，與中國之以一畫爲創意的準則，而無須眞地畫出一畫，顯然不同了。克里這類的作品，畢竟是科學，而非

藝術，國畫對於這超現實主義之撇開形象，徒事科學的游戲，實有戒備的必要。因爲使藝術受科學的洗禮，是一件事，使藝術同於科學，而否定自身，却又是一件事。國畫者爲了避免這不必要的混同而滅絕了藝術，首應保持其傳統尊線的態度，認清線是形象的提鍊，而不是形象的符號與標記，甚或形象的消滅。他應當明白，以線在形原屬藝術創造的基本手段，尊線不是『落伍』，而是強調這一手段。佛萊說：『凡眞正理解繪畫藝術的人，沒有一個會注重畫題，即繪畫所表現的。在一位能夠感受圖畫形式所含的語意（The language of pictorial form）的人看來，一切決定於這畫題如何被表現，而不決定於畫題是什麼。』（註三〇）這番話是值得深省的。

國畫的無數線條，既在攢爲皴法而實以筆墨的時候，能使豐富的感情納入概念；復在斂皴爲一畫的時候，保持了這概念的條理與明晰；更受一畫的權衡，構通了概念與感情，使其在整個過程上，互相作用，以完成創意。一畫的作用自上而下，線條的作用自下而上，故在下者必爲重要的基礎，負有鉅大的任務。東西文化接觸日密，國畫中具此根本作用的線條，今後將對世界繪畫藝術的發展有所貢獻。留心藝術的人正可尋找這貢獻的內容，而本文推論的當否，也許是一個值得談談的問題吧！

三十二年十一月北碚夏壩

（註一）Leonardo Da Vinci "Note Books".

（註二）Roger Fry: "The Art of the Bushmen" Burlington Magazine, 1910.

（註三）Herbert Reade: "Art and Society" p. 16.

（註四）設更貫串起原文『火以圜，山以章，水以龍』三句，則『圜』，『龍』既是實物，而非象徵。又從鄭玄改『章』作『獐』，使畫山也用實物點綴，以求前後調整，似乎是較爲合理的解釋。不過，趙氏註使人更多想到『畫』乃線條之事，並且以鄭濟色，面，作爲『章』的解釋，與原文所說『雜四色五色之位以章之』的『章』，一並含有使畫面明顯的意義，也自有見地，不妨保留，以供參考。

（註五）劉犇生譯 A. Moret 著尼羅河與埃及之文明，頁二五六。

（註六）『圖畫見聞誌』：『徐崇嗣畫沒骨圖，以其無筆墨骨氣而名之，但取其濃麗生態以定品。後因出示兩禁賓客，蔡君謨乃命筆題

云：「前世所畫，皆以筆墨爲上，至崇嗣始用布彩逼眞，故趙昌輩效之也。」愚謂崇嗣遇興，偶有此作，後來所畫未必皆廢筆墨，且考之六法，用筆爲次，至如趙昌，並非全無筆墨，但多用定本臨摹，筆氣羸弱，惟尙傅彩之功也。』

（註七）R. Fry: "Vision and Design" p. 147。

（註八）拙著『筆法論』，連載二十八年『時事新報』『學燈』第四十八，四十九期。

（註九）『圖畫見聞誌』卷四，紀藝下，雜畫門。

（註一〇）此圖名與『圖畫見聞誌』所述相同。

（註一一）『佩文齋書畫譜』錄『尺牘』。

（註一二）石濤倘不特別提出『終於此』，他的『一畫』便易被誤解爲每一筆畫或每一筆觸了。

（註一三）中國自晚淸以來，很多享盛名的畫家，自己並無邱壑，不能獨抒機軸，只學得搬運前人的叢樹樹石，根本就沒有從自然看見了一草一木，從而窮其理，盡其態，以立自己的一畫。

（註一四）指藉感情以一個觀念爲中心，即情緒之理智化。

（註一五）參看拙著中國繪畫的畫境問題，連載三十年『時事新報』『學燈』第一四七，一四八，一四九期。

（註一六）Gothic 是垂直線的，Clastic 是水平線的，Barogue 是斷線的，Rococo 是曲線的，詳 Parker: Analysis of Art 第五章，一九二六年版。

（註一七）唐張彥遠『歷代名畫記』『論顧、陸、張、吳用筆』：『張（僧繇）吳（道元）妙筆纔一二，像已應焉，離披點畫，時見缺落，此雖筆不周，而意周也。』

（註一八）披麻皴的創始者。

（註一九）很多人以爲大李將軍是劈斧皴的創始者，實誤。大李將軍多用鈎勒，着重色，南宋馬、夏諸人始多用劈斧。

（註二〇）如此的以墨代色，還嫌不足，詳後。

（註二一）Max Lieberman 致 Seidlits 函，見 Peter "Modern German Art"。

（註二二）『列子』『說符』。

（註二三）唐張彥遠『歷代名畫記』。

（註二四）Franz Marc: 'Aphorism' No. 79,見 p. Thoene 'Modern German Art'。

（註二五）前人：“Aphorism” No. 97 見前書。

（註二六）Paul Klee 語，見 "Modern German Art" pp. 70-71。

（註三七）酌用 Thoone 語。

（註三八）同前。

（註三九）Herbert Reade: "Art Now" pp. 141–142。

（註四〇）R.-Fry: "The Artist and Psychoanalysist"。

（一）唐盧鴻草堂十志　長卷、熟紙本、墨筆。寫草堂、倒景臺、樾館、枕煙庭、雲錦淙、期仙磴、滌煩磯、罾翠庭、洞元室、金碧潭十景，每幅的右手，都有題詠說明每景命名的意義，並且歌頌自然和讚美隱逸的生活。無款，卷後有清乾隆帝，五代楊凝式，宋周必大，清高士奇跋（依題次）。盧鴻字浩然，新唐書作顥然，善篆籀，畫山水樹石，得平遠之趣。筆意位置，清氣襲人，與王維埒。隱嵩山，玄宗備禮徵之，至東都拜諫議大夫，固辭還山，賜隱居服，官營草堂，聚徒至五百人，號其居曰寧極。有草堂十志詩。按盧浩然畫見於著錄者，有窠石圖，松林會眞圖，草堂圖。又全唐詩盧鴻草堂十志詩，與此卷十題全合，蓋先畫所居嵩山草堂，及四周九景，然後分別題詠。此卷不必作眞蹟觀，乾隆題跋謂出李伯時（宋李公麟字）手，又畫身題詠有作柳公權體，柳後於盧，也可證明非盧筆。若就畫言，有值得注意者。第一，樹法均寫小叢林，不作主樹。每一叢中，多半自具遠近，遠樹隱於近樹後，大都不露全身。如此結構，比後來賓主法之先作主樹，再補小樹，以成一片段者，似較費力。而尤難者，乃在一圖內常使兩三叢間，其意若斷若連，想見當時的草堂，饒有林木之勝，可一片接着一片地去欣賞。設以晚近流行之賓主法觀之，則又覺得此卷之若干叢樹，其中亦復自有一叢是主，一叢是賓，抑卽一叢可以代替一株，來分出賓主。第二，山石俱無點苔，僅於石隙坡畔或水邊，偶作鳳尾草，石面略綴蒲公英。山石的皴擦，因此就短少了點苔的掩護，筆墨交待，便須十分清楚。同時，也更多起伏縈迴之趣。皴法兼用雨點及小劈斧，頗見淺深之次。用筆沈着，而不覺滯濁。第三，遠山背後，多作點葉小樹數層，前濃後淡，俱不寫出根枝，很是幽邃。以上所舉，可以說是此卷特長之處。至於佈局，不免有填塞或生硬的地方，枝頭也少參差交錯，十足代表尚未發達的山水畫風。尤以圖中景物常被同等的重視，施以等量的筆墨，更顯得是早期的作法。十圖之中，以草堂爲最稚拙，景物都逼近眼前。與晚近的園林景法不同

的，則爲期仙磴。丘壑最好，筆墨最熟的，則爲枕煙庭。綜觀全卷，皆是刻意求工，取景都從實處求虛。就結構上說，則金碧潭、雲錦淙、滌煩磯三景爲一型，倒景台，枕煙庭爲一型，而以枕煙庭的意境最爲悠遠，乃全卷之冠。

（二）宋巨然秋山問道　立幅、絹本、墨筆、大披麻、無款。近處坡脚臨水，坡上樹法俯仰得勢。坡後兩山聳峙，中有幽谷，小徑盤旋而上，凡三折，林木夾徑，林中茅舍竹籬，二人席坐論道。再上，則谷口左右兩山，合抱而成主峯。峯上礬頭小樹層叠。主峯之後，不作淡墨遠山。谷口兩山，亦點綴雜樹，與谷中者相映帶，枝頭齊向主峯朝揖。遠近山石，加大圓點，復以破鋒就圓點四周作鼠足碎點。樹身俱只左右二筆，而筆筆轉去，中間略點樹節。樹葉雜用大小圓點、垂葉、介字、蟹爪等。下段坡石臨水處，碎石散佈，水草皆向右撇。此圖筆筆中鋒、鈎劃皴點，俱極圓厚生動，有扛鼎之力。墨法精微，備淺深之致。全幅取勢雄奇，密不慊塞，近不傷淺，凡草葉樹頭，皆出秋山風意。日本影印中國名畫，亦有題爲巨然一圖，與此位置悉同，但筆疲神散，遠不及者。又有正書局名人扇面集有王石谷擬巨然煙浮遠岫，丘壑亦類此，但谷口之山，移到扇面的左右兩端，想係由直幅改橫幅的原故，不過題各不同耳。又故宮尚有巨然秋山圖軸，佈局與此不同，筆墨整潔，上有董其昌題定爲眞蹟。

（三）宋郭熙早春　立幅、絹本、筆墨。樹身淡設色，款在左：『早春，壬子年郭熙畫。』壓一印，文不明。下段作崖石臨水，石上古松挺立，老幹盤紆，針葉細勁，雜以枯木，左右斜出，內有一株，用大渾點向左橫出，極得勢。崖後露出坡路，左右伸展。中段於崖上起一山，勢分左右下落。右面山腰，位置寺宇亭園，亭畔小樹尤疎秀。寺邊瀑布左出，注入潭中，復又折下，與近水相合。左面山腰，別作一泉，自遠來，作數轉折，中隔煙霧，沿山腰小路，流入近水。上段主峯叠起，虛脚以爲雲氣，峯頭小樹直立，峯側枯樹左右出。上段左邊有山石小樹，向右出，或係裁剩。（原因疑係屏幛，裁去一邊，因成此幅。）下段近處坡路與中段左面山路，都點綴人物，有挾雨具的，有負行囊的，有繫舟岸旁的，其姿勢都與上段主峯成呼應。山石皆用雲頭皴，淡墨層層

積出，而不滯濁。近處墨較濃，下段崖石鉤邊，行筆稍重，線條慷闊，復作顫戰，是一病耳。按郭熙爲北宋御書院藝學，所畫山水，位置幽深，巨嶂高壁，多多益壯，雲煙變滅，晻靄之間，千態萬狀，時稱獨步。此圖的境界，確是如此，而筆筆不苟，運思細密，可作眞圖觀。郭熙子思，嘗錄其父平生論畫語，名曰林泉寫致，計一卷六篇傳世。其中山水訓篇有云：『山水大物也，人之看者，須遠而觀之，方見得一障山川之形勢氣象。若士女人物，小小之筆，即掌中几上，一展便見，一覽便盡，此皆畫之法也。』此圖氣勢，亦宜遠觀，有溪山無盡之意，確合郭氏畫法。又云：『畫亦有相法，李成子孫昌盛，其山脚地面，皆渾厚闊大，上秀而下豐，合有後之相也。』按郭熙原學李成，而自放胸臆，今觀此圖遠峯下聳，崖樹上承，坡路鋪展，也很合上秀下豐的意思。又其畫訣篇列舉春景可作畫題者，有早春雨景、雨霽早春、早春煙靄等，似乎又以雨霽早春最合此圖的題旨。同篇又說：『畫之志思，須百慮不干，神盤意豁；』而郭思在山水訓一篇，更補記一段：『思平昔見先子作一二圖，有一時委下不顧，動經一二十日不向。再三體之，是意不欲。意不欲者，豈非所謂惰氣者乎？又每乘得意而作，則萬事俱忘，及事汨志撓，外物有一，則亦委而不顧。委而不顧者，豈非所謂昏氣乎？凡落筆之日，必明窗淨几，焚香左右，精筆妙墨，盥手滌硯，如見大賓；必神閒意定，然後爲之，豈非所謂不敢以輕心挑之者乎？已營之，又徹之，已增之，又潤之，一之可矣，又再之，再之可矣，又復之。每一圖必重複終始，如戒嚴敵，然後畢。此豈非所謂不敢以慢心忽之者乎？所謂天下之事，不論大小，例須爲此，而後有成。先子向思每丁寧委曲，論及於此，豈非教思終身奉之以爲進修之道耶？』像此圖，也決非如晚近的一揮而就的作法，其經營位置之苦，與夫筆墨層次之多，正同上文所說啊！

（四）元趙孟頫鵲華秋色　短卷、紙本、淡青綠，自題云：『公謹父，齊人也。余通守齊州，罷官來歸，爲公謹說齊之山川，獨華不注最知名，見於左氏，而其狀又峻峭特立，有足奇者，乃爲作此圖，其東則鵲山也，命之曰鵲華秋色云。元貞元年十有二月，吳興趙孟頫製。』隔水董其昌題，卷後楊載、范抒德、董其昌、虞集、錢溥等跋。按周密字公謹，宋亡不仕，以選絕妙好詞著稱於後世，並精鑒賞，有『雲煙過眼錄』，

先世濟南人，曾祖隨高宗南渡，因家湖州。趙氏也是湖州人，而鵲華二山在今濟南東北十五里，是周公謹原籍地方的名勝，却又是周氏所未到過，那末將這畫卷送給他，倒是很有趣味的事了。此圖所寫乃是秋景。近處葦汀，並作介字，水藻數重，再着淡青，後世少用此法，惟於文徵明『拙政園圖册』中曾見之（按文本學趙）。汀後岸上，推出一大平原，用披麻皴平畫，頗見腕力。水岸相接處，筆墨尤爲圓融。平原上點綴村舍，小溪縈繞，主樹數株，位於卷右。樹身皴紋細密，間作盤旋，細按有三四次者。點葉不雷同，計有小圓點、垂頭點、半圈線。後者係作圈之上半而非下半，各圈線彼此互套，如左右排列時，則後作之半圈線的左半，適在先作之半圈線的中央，餘可類推。如上下排列時，後作之半圈線的上半，適在先作之半圈線的左下半或右下半，餘亦可類推。因此，左右上下，交相連鎖，故線雖不多，而望去自然茂密。此法亦復所罕見。樹葉罩朱、青、汁綠綠等色。卷左畫柳，樹身斜出，皴紋亦略盤旋，柳葉點成，不用空鈎、人字、短剔等法，因爲如此方與周圍更易調和。平原上除上說茅屋外，復有牛羊，人物，作放牧、釣魚、蕩舟、倚門諸狀。牛着黃色，人物衣服敷薄粉。遠處樹木，皆枯枝疎葉，尤覺秀潤。平原盡處，畫兩山，右爲華不注，左爲鵲山。華不注孤峯拔起，四無延附，若幾何畫中的兩等邊三角形，合用解索，荷葉兩種皴，只是淡墨，不勾輪廓，以淡花青染數過，加小圓點；這是沒骨畫法的變體，亦後世所不見。山腳繞以柏林。鵲山位置較遠，若半圓形，係小披麻皴，以汁綠染。自題在兩山之間。全幅運筆細潤，墨色交融，位置疎散，而不零碎，尤以青綠二峯、赭黃屋頂、粉衣、碧水、黃牛、朱葉、青葦，使遠山所罩着的這一大平原，望去如同錦繡一般。後世所傳元代山水畫法，大都爲黃、王、倪、吳四家餘緒，獨趙氏遠宗厥詣，細潤古淡，其事既難，學者自少，今觀此卷，遂感到一股新穎的意味。董跋謂其『兼右丞北苑二家畫法，有唐人之法去其纖，有北宋人之雄去其獷。』要非過譽。畫者有能粗而不能細，或能細而不能粗，欲求兼擅，當由此卷入手。古今圖書集成方輿編山川典第二十三卷，華不注山部彙考有云：『按水經濟水又東北（脫「經」字）華不注山，單椒秀澤，不連丘陵以自高，虎牙桀立，孤峯特拔以刺天，青崖翠發，望同點黛。』又附華不注山圖，亦俱與趙氏此卷相合。又同書華不注山部藝文，有元王

惲遊華不注山記云：『自歷下登舟汎濫東行，約里餘，運肘而北，水漸瀰漫，北際黃臺，東連疊徑，悉爲稻畦蓮蕩，水村漁舍，間錯烟際，眞畫圖也。於是綠萍蕩槳，白鳥前導，北望長吟，華不注之風煙勝賞，盡在吾目前矣。』王趙同代，王氏所賞，殆已由此卷爲之寫出了。

（五）元人集錦　手卷、共八段、俱紙本、小橫幅。略記其中二幅如下。（甲）趙孟頫怪石晴竹。墨筆、濃墨、畫竹不以淺深取勝，而韻致自佳。石僅二三開合，鈎勒之外，不多皴擦。右手一竹，當石前而立，略礙石上筆墨，是一小病。但竹石俱運筆簡當，而意周密，只一二處似欠飽滿。趙氏曾作竹石枯木，自題云：『石如飛白木如籀，寫竹還於八法通。若也有人能會此，方知書畫本來同。』神州大觀有影本，其位置與此彷彿，而神采遠勝。（乙）吳仲圭中山圖。水墨、髡筆。主峯中立，數峯環峙，其後淡墨遠山，點葉小樹成林，排列在近處山腰石際。皴點都很圓厚，更以濃墨提之。近處有兩山交抱，中間補出濃染沒骨山，其後復皴出一山。通常俱於近山用皴，遠山施淡染，此圖獨反之，想是不拘成法，雖覺遠近倒置，仍具條理，誠不易爲。又圖中山樹之外，絕無其他點綴，而不嫌單調，蓋以線條趨向與墨色淺深等事之排比得宜，表出一個一氣呵成的律動。若使庸手爲之，殆將無一是處。宗白華先生與予同觀，譽爲一段音樂，信然。

（六）明沈周廬山高　紙本、立軸、仿王叔明、淡設色。起處左右兩岩，中隔溪水。右岩上，雙松挺立，勢向右，一夾葉樹向左斜出，樹身盤籐。松葉罩墨青，松皮染赭，夾葉淡紅，垂籐白色，相映有致。左岩上雜樹數株，與右岩主樹成呼應。稍上兩山疊起，中懸瀑布，凡數折，落溪中。溪口瀑前，架一木橋。左崖皴紋橫，右崖皴紋直，左崖染墨，右崖染赭，亦形成一素淡的調協。左崖自上而下，凡兩處向右出，一在崖頂，一在崖半，將瀑布隔斷。兩崖之頂合抱，中有水潭，潭中位置亂石，乃是瀑頭。瀑布下落，左崖突出，爲之掩蔽，後有木橋當前，入溪處更作數疊，故多曲折之妙。右崖後一山，棧道盤旋，左接木橋，右入叢林，其間雜樹離披，黃葉點綴，爲全圖最難狀處。潭上亂山高聳，合成主峯，峯之左右邊，佈置礬頭。主峯之右，別作五遠峯，均瘦削，皴紋螺旋，各抱巨石，其勢欲墜，深得叔明三昧。峯腰空白數圍，四周以淡墨漬之，蓋寫停雲。右崖起處，

一老人袖手立松下，僅作平視之狀。若庸手爲之，必使仰觀，方見廬山之高也。全圖又可分作四段看。下段，老人松陰閒立，其意是靜的；其上，瀑流倒掛，棧道縈迴　是動的；復上，山腰停雲，是靜的；最上，奇峯危石，是動的。不論視線由上而下，或由下而上，這動靜的間隔交替，完成了畫面的節奏或韻律，要非精於六法者，不能爲也。賞鑒家向有粗文（徵明）細沈（周）之說，今觀此圖，益知沈氏細處經營，實未嘗不靠整體的章法。又此圖行筆縱散，點畫多似率意爲之，却又緊湊合拍。所謂粗沈，往往禿毫偏鋒，用力刻露，有如仲由高冠長劍，初見夫子氣象，不及細沈較多蘊藉。又古人有謂『雲乃山川之總』，斯圖峯腰一段雲氣，是以空處攝住滿幅實處，亦大不易也。

（七）清釋髡殘茂林秋樹　卷子、生紙本、設色。一般寫秋景，多佈置疏落，此獨狀其茂密，而以枯枝，衰草，黃葦，散佈畫面，於密中見疏，從而點出秋意。通卷景物稠塞，但作數大段落，更使之先後映帶，看去遂有條貫，非雜亂紛陳者可比。運腕閎厚，筆力深藏，松針及雙鈎柳，尤見工夫。樹身和點葉，多壓鋒爲之，復疾引過，係用潑墨法，而更求凝重。遠望全卷，好似把形象，墨法，色調三者，織成一個大圖案，却又沒有一絲匠氣，但覺作者滿懷丘壑，都融入此結構中了。如果單從位置淺深等去看此卷，實不足窮其妙也。

關於顧愷之『畫雲臺山記』

中國畫學史自南北朝始，漸多關於畫理法的文字，如宗炳『山水序』，王微『敍畫』，梁元帝『山水松石格』等，相傳都是南朝重要的畫論，而謝赫所輯的『六法』，尤爲後來論畫與學習的圭臬。不過在此以前，也還有成篇的畫論，如晉王廙對他的姪兒羲之所講『學書則知積學可以致遠，學畫可以知師弟子行己之道』那一番話，以及顧愷之的『魏晉勝流畫贊』，『畫雲臺山記』等。王廙之語比較籠統，不若顧氏的細密切實，縱使後者脫錯很多，誠如張彥遠所說。新近傅抱石先生寫了『晉顧愷之「畫雲臺山記」之研究』一文，把這篇難讀的畫記加了句讀，改正錯字，補充脫落，並分段解釋（均載三十年四月七日及十四日『學燈』），給中國畫學史增添重要的資料，使我們『可從南齊謝赫經由晉顧愷之而上溯漢魏』（傅先生原文），可算藝林的快事。現在特就傅先生的研究略舉補充淺見，並以就正。

顧氏此記確如傅先生所說，是設計，而不是畫後的記錄，試看通篇屢用『可』，『宜』，『當』，『當使』這類的字，便足證明。不過他的設計似有一般與特殊的分別：前者乃普通的原則，如『山有面，則背向有影，』『凡天及水色，盡用空青，竟素上下以映日』（此『日』字傅先生以爲『之』的誤），『凡畫人，坐時可七分』等皆是，卽使顧氏畫其它的山水，大抵也是如此主張。後者只適用於『雲臺山圖』，如『丹崖』，『絕礀』，『左闕』，『右闕』，『伏流』，『赤岓』，『天師』，『王良』，『趙昇』（原文作『超昇』，此從傅先生說），以及『軒尾翼以眺絕礀』的『鳳』，『匍石飲水』的『白虎』，都是爲此圖設計，至於後者更可分爲局部與全面二種，方才所舉都屬局部，全面的則有此記最後一段，卽『凡三段山，畫之雖長，當使畫甚促，不爾不稱；鳥獸中，時有用之者，可定其儀而用之。下爲礀，物景皆倒作。淸氣帶山下三分倨一以上，使欣然成二重。』首總說全圖結構，『三段山』，『長雖……甚促』是指橫的結構。『下爲礀』，『淸氣

帶山……戌二重』是指橫的結構。（淸代吳江迮朗卍川著『三萬六千頃湖中畫船錄』，載王麓臺五世孫石泉論畫有云：『畫之爲理猶之天地古今，一橫一豎而已，石橫則樹豎，樹橫則石豎，枝橫則葉豎，雲橫則峯豎，坡橫則山豎，崖橫則泉豎，密林之下宜以茅屋，臥石之旁點以立苔，依類而觀，大要在是。』固然橫豎之外尙有物在，如傾斜的趨勢，不過這也還須意中先有橫豎而後可作，所以此處亦試用石泉之說。）顧氏對局部既不苟且，對全圖更有若干大的開合，以聚零星爲整體，同時復確立畫面主要的色調與中心的意境，並且指出致此的方法，此則不僅有助學習，實是早期中國畫論所罕見關於局部及全圖的設計，已由傅先生精心的研究而闡釋靡遺。關於色調與意境及致此的方法，本文想略加探討，茲分說如後。

倘若此記是篇幅完整的話，那末它頂頭上的幾句話應該多少帶點開宗明義的作用，而顧氏於此所注意的，則是陰陽向背的問題。大概由於日出而物體的明暗更顯著，所以把日畫出乃表現陰陽的必要的方法。又因爲這幅畫是著色的，於是畫日除了給日本身敷色以外（此點乃是假定，因顧氏原文並未說明），還可以用顏色把日襯託出來，故曰：『凡天及水色，盡用空靑，竟素上下以映日。』又在記末曰：『下爲磵，物景（影）皆倒作，』則是借映在磵水中的物影，來發揮日光的作用。以靑或它色染素，在顧氏也許是一個慣用的，普遍的方法，而考中國畫史，空處塗色在水墨畫流行之後已比較少見，在早期或未必如是。例如米芾『畫史』則稱『閻立本畫皆著色，而細銀作月色布地，今人收得便謂李將軍思訓，非也，』以及傳爲五代荆浩所作的『畫說』亦有『烘天靑，潑地綠』之語。我們現在偶見古代眞蹟，凡著色濃重的，也多半空處賦彩，如故宮博物院所藏『丹楓鹿呦圖』，或古物陳列所所藏『關山行旅圖』等。但是他在『雲臺山圖』裏，既已應用這一般方法之後，還恐怕單單把日畫出，或不足以強調雲臺山的明暗，於是又說：『可令慶雲西而吐於東方淸天中』。在此，他似乎要使代表東方的卷首，首先給觀者以彩雲散布的一個天空的印象，從而山之較爲高度的明暗幾愈加合理。因爲所謂『慶雲』，原與『景雲』，『卿雲』同義，乃中國人理想的『瑞氣』，『瑞應圖』有云：『景雲一曰慶雲，非氣非烟，五色絪緼』。我們對於此記的組織，原不能強繩以今人寫作的邏輯，所以它行文的次序有時

不妨倒置。這頭上幾句的意思可試爲重說如下：要山有陰陽，可晝日，畫雲，更可強調日色與雲色，則作爲這幅畫的一個主題的山之向背，就更爲顯著了。我們又可想像，假若一幅橫卷，一開頭就是由左（西方）而右的（東方）舒卷的彩雲罩着上有青天下有清水的陰陽畢露的山，那末我們的感應該是如何興奮。在魏晉時代，像這樣的畫面大概可以吐出不少的『仙氣』，而在今日，就不妨說是『朝氣』了。因此，我以爲顧氏此圖的色調是鮮麗的，絢爛的，熱鬧的，色素也比較濃重，而在見慣著色淡雅的中國畫的人，也許會對它發生很大的驚愕罷！

顧氏此記既首先暗示全圖的色調，以後更分別說明各個物體該用何種顏色，而這些說明又皆一貫地主張濃重鮮明。例如『作紫石如堅雲者五六枚』，使我們不僅見到晚近中國畫家畫石時所很少用到的『紫』色，更聯想到顧氏畫雲，於輕鬆縹渺者以外，或許還有勁固凝重的一種，而用紫色來表出它的凝勁。又如『連西向之丹崖』的『丹』色，『宜磵中桃傍生石間』之不得不着以鮮色的『桃』，『凡畫人……衣服彩色殊鮮』之直接指出鮮色，『中段東面，丹砂絕蕚及蔭』之再用『丹』色，『可於次峯作一紫石亭立』（原文作『丘』，此從傅先生說）之再用『紫』色，『後一段赤岓』之用『赤』色，『作一白虎，匍石飲水』之施粉於衆色間的一種襯託，以及『作清氣帶山下三分倨一以上』之以可表清氣的某種顏色（原文未明說，故不臆測）來和『竟素上下以映日』的『空青』相輝映。凡此也都足使人揣想這雲臺山的色調是如何熱鬧。顧氏深解著色，又是無錫人，無怪『淮南子』有云：『宋人善畫，吳人善冶』了。（『冶』，裝飾也，賦色也。）不僅此也，顧氏對於那和色彩鮮明互爲依附的物體的向背陰陽，在此記中除開頭的『山有面，則背向有影』一段外，也還有續予置重的地方。向背陰陽形成物象的濃淡，同時濃淡也可表現物體的遠近，而在畫者的觀念中，濃淡更時常概括了向背與遠近，於是中國又有用墨如用色，墨具五色，一色中之變化等的說法，都不外乎要使色與墨各有其適宜的濃淡的配合。蓋用色如用墨，其所以鮮明，不專繫各個顏色的本質是否鮮明，而更賴數色並置時，能像那含有濃淡與層次的墨一樣地互成對比，參差，與懸殊。顧氏所要表現的絢爛的色調，也便有賴於濃淡。而他在說明此點時，

則末用『陰陽』，只用『向背』與『遠近』等字面。我方才所謂續有置重的地方，就是指『西去山，別詳其遠近，』與『凡畫人，坐時可七分，衣服彩色殊鮮，微此不正（原文無「不」，此從傅先生說），蓋山高而人遠耳。』前一段話的意思是：捨物體分大小及筆墨與設色都有濃淡外，恐怕也別無他法來畫出遠近，因此我以爲此一設計當含有表出濃淡的方法，雖然顧氏未曾明說。後一段話要寫出高山上的遠人，卻又怕人遠而不顯，特意使其服色鮮明，較易表出。在此，顧氏所用的濃淡似乎違背通常所以分出近遠的那一原則，他乃強調遠處的山與人之對比，懸殊，而並未減輕之。可見中國畫學自有陰陽或濃淡之法，其用意已不必一定是在滿足向背或遠近的需求，而是爲了畫者主觀的，富於裝飾性的改造自然了。若從此點反觀上面列舉顧氏對於諸物所賦的色彩，也不禁使我們減少其中的固定性，卽顧氏的用色似乎保有相當的主觀的餘地，假使他另作一幅雲臺山圖的話，天與水也許可改用碧色，崖用赭色，石用青色，而虎也不必一定是白色的了，其諸色的配合也許別成一種與此完全不同的調子，不必還是絢爛鮮明了。中國畫學決非自然或對象之複製，其所貴者，就在主觀地役使自然，而不爲自然所役使。東坡所謂『論畫以形似，見與兒童鄰。作詩必此詩，定知非詩人。』並非宋代始有的創見，遠在顧氏的時候，恐怕已是如此啊！

我們從色調之可能的自由，進而探求顧氏此圖的意境，當不失爲一種很自然的研究步驟。我之所謂『意境』，也猶色調之藉自然對象以作主觀的表現，乃畫者內心的形態的綜合，舉凡成功的作品都有此種綜合之明確的表現。中國畫學批評所用『渾厚』，『簡遠』，『蕭森』，『沈雄』，『蒼古』，『清新』那類的字面，都指的是這種不同性質的綜合。而這些意境非畫者憑空臆造，而是自然或現實所本有，不過由畫者領悟，融化以後，縱使不曾面着這種對象，還能從自家的筆下很自然地流露。所以意境實爲基於客觀的主觀，須飽覽山川，遨遊名勝，才能得到。我們倘認顧氏此圖是以雲臺山爲對象，固然也不一定就算錯誤。（雲臺有二，一在江蘇灌雲縣東北，原名鬱林山，又稱郁山，蒼梧山，雲臺之名較爲晚出；一在四川蒼溪縣東南，接閬中縣界，相傳漢末張道陵嘗修道於此。若謂顧氏所圖爲前者，則其名晚出，若謂後者，因有『天師坐其上』（傅先生謂

『天師』是指張道陵，此從其說），與『礀可甚相近，相近者，欲令雙壁之內，淒愴清，神明之居，必有與立焉』等語可資證實；但顧氏生平事略不詳，我們不能必其入川，遊觀天師所居，故傅先生謂此圖爲寫實主義之作風，但若某一名山之複寫，其論甚是。）但是若謂顧氏借一名山來抒寫胸中的『仙』境，似乎更爲確當了。『仙』這個字有飄然輕舉與脫卻羈絆的意思。顧氏除以明快的色調扶助這仙境的成長，更用不少生動的節目穿插出之。其中可約略分爲自然，人，與獸三者。關於自然的，如『可令慶雲西而吐於東方清天中』，於色彩之外使多動態；如『作紫石如堅雲者五六枚，夾岡乘其間而上，使勢蜿蜒如龍，因抱峯直頓而上』，『蜿蜒』是屈曲而行的形狀，『直頓』有筆直上去而又急遽的意思，『抱峯』則當含緊緊貼住主峯的姿勢。這緊貼雖然好像靜的，但其使勁的地方還是動的。如『後一段赤岓，當使釋弁如裂電，』是說畫山旁的一塊塊的紅石，要使它們散布得非常之快，有如驚人的雷火之裂開。（『釋』是分解或消散，倘爲『澤』之通用，則言土解，『弁』是疾急而含戰慄。）如『作清氣帶山下三分倨一以上』，其富於生動之意，恰如『慶雲吐於東方清天』的一段所暗示。關於人的，如『弟子中，有二人臨下，倒（原文作「到」，此從傅先生說）身大怖，流汗失色』，乃以活潑的姿勢寫緊張的神情。如『又別作王趙趨』，『趨』是疾行或捷步的意思。關於獸的，如『石上作孤遊生鳳，當婆娑體儀，羽秀而詳，軒尾翼以眺絕礀』，以及『作一白虎，匍石飲水』，也都是着重動作的。顧氏在自然，人，獸三方面可算盡量表出動態，尤其是相當複雜的動態。後來如『地獄變相』，『鬼子母揭缽』一類的畫題，都以形態動人，已由顧氏開其端。（『兩京耆舊傳』記吳道玄『地獄相圖』云：『寺觀之中，吳生圖畫殿壁，凡三百餘堵，變相人物，奇蹤異狀，無有同者。』又仇十州摹揭缽圖，作『世尊高坐，前有一美人指揮鬼怪，縣繩揭缽。缽係[illegible]品，中覆一兒，掣雷飛羽，落飈驚沙，欲取缽中之兒，於是立者，臥者，緣竿而上者，自上而墜者，丹粉淋漓，毫髮浮動……』（據莛郎著錄））從圖中自然等三方面綜合的觀察，我們可以說，顧氏的意境是以『生動』爲第一個基點。

其次，他似乎還企圖就這生動的範圍中，寫出更加明確的神態，因爲我們或喜，或怒，或哭，或笑，其爲

生動則一，而精心的作品，更應再行分出喜的生動，或哭的生動。我覺得顧氏此圖的設計，頗爲側重俯眺絕巘時的生動的神態，我們倘若給這神態以明確的措辭，那也許就是一種『驚愕』的神態了。他既以『清氣』遮着山腰或山脚，形成絕巘，又『使赫巘隆崇，畫險絕之勢』，此乃從山崖的上下兩部着手，來湊成陡險的形勢；復於崖上作天師（『天師坐其上』），旁有俯視崖下絕巘而『流汗失色』的弟子，又有『軒尾翼以眺絕巘』的鳳，於是自然之深與高，和人獸二者的動作方能配合，以強調出一種險惡的空氣，此所以『絕巘』二字，全篇不憚數次用之。他或者還以爲不夠，又補充一些枝葉，例如『巘可甚相近，相近者，欲令雙壁之內，悽愴清，』以及『左闕以（原文作「似」，此從傅先生說）巖爲根，根下空絕』，也都有助於這險惡的空氣。因此，我們不妨以此種空氣或神態，作爲此圖的意境的別一個基點。

從上文所揭出的寫動態，表出驚駭險惡畫陰影，別遠近，塗天水，作倒影，用濃色等點着來，中國古代的畫風確和一般人所認識的較後的畫風十分不同。若以淡素，靜冷，溫暖爲唯一的中國畫的本色，畢竟不是正確的見解。易言之，中國古代的畫家因爲法度未備，故能不爲法用，反被逼着資取對象所含的一切，所以比較接近自然，隨在易於感受宇宙的生氣，遇到飛動艱險的事物，只會加倍努力去觀察它，處理它，使用它，而不致迴避甚或漠視它，而顧氏此記之非後人假託，也似乎因爲通篇表出這種生動，而更加肯定了。

末了，我以爲記中還保持一些比較是屬於早期的藝術的痕跡，那就是『又別作王趙趨』一段所暗示，顧氏企圖表出王良與趙昇的連繫的或轉換的動，即在畫了『王良穆然坐，答問，而趙昇神爽精詣，俯眺桃樹』之後，接着又畫他們二人疾行或捷步的神態。但繪畫原是空間的藝術，在後來比較成熟的畫法中，這連繫的動作當然要分開二圖來表現，或在一卷上分開兩段來表現，而顧氏卻在一幅畫內連接地再度畫此二人之新的或後起的動作，中間好像並未隔斷，這在原始的藝術中是常常有的，於是更使我們相信此記之爲古代的可靠的文字了。

三十年五月十八日於黃桷樹

附晉顧愷之畫雲臺山記（據佩文齋書畫譜卷十五論學五上）

山有面則背向有影，可令慶雲西而吐於東方清天中。凡天及水色盡用空青竟素，上下以映，日西去山別，詳其遠近，發迹東基，轉上未半，作紫石如堅雲者五六枚，夾岡乘其間而上，使勢蜿蟺如龍，因抱峯直頓，而上下作積岡，使望之蓬蓬然凝而上。次復一峯。是石東鄰，向者峙峭峯西連西向之丹崖，下據絕磵畫丹崖臨澗上，當使赫巘隆崇，畫險絕之勢，天師坐其上，合所坐石及廕宜磵中，桃傍生石間，畫天師瘦形，而神氣遠據磵，指桃迴面謂弟子。弟子中有二人臨下，倒身大怖，流汗失色，作王良穆然坐答問而超昇神爽精詣，俯盼桃樹，又別作王趙趨一人，隱西壁傾巖，餘見衣裾一人，全見室中，使輕妙冷。然凡畫人坐時，可七分衣服，彩色殊鮮，微此正蓋山高而人遠耳。中段東面丹砂絕萼及蔭，當使嵃𡾋高驪，孤松植其上，對天師所壁以成磵。磵可甚相近，相近者欲令雙壁之內，悽愴清神明之居，必有與立焉。可於次峯頭作一紫石亭丘，以象左闕之夾，高驪絕萼，西通雲臺以表路，路左闕峯似巖為根，根下空絕，並諸石重勢巖相承，以合臨東磵。其西石泉又見，乃因絕際作通岡，伏流潛降，小復東出。下磵為石瀨淪沒於淵，所以一西一東，而下者欲使自欲為圖雲臺，西北二面可一圖岡繞之上，為雙碣石象，左右闕上，作孤遊生鳳，當婆娑作儀羽秀，而詳軒尾翼以眺絕澗。後一段赤岓，當使釋弁如裂電，對雲臺西鳳所臨壁以成礀，礀下有清流其側，壁外而作一白虎，匍石飲水，後為降勢而絕。凡三段山畫之長，當使畫甚促，不爾不稱，鳥獸中時有用之者，可定其儀而用之。下為磵，物景皆倒，作清氣帶山下三分倨一以上使耿然成二重。唐張彥遠『歷代名畫記』。

中國的古畫在日本

從中國歷代畫蹟的命運
談到現存日本的中國古畫

勝利之後，我們的藝術界談到復員的問題，提出不少主張，其中一個，便是希望政府趕緊收回日本在甲午以後，從中國奪去了的藝術品。也有人更進一步，主張把日本所有的中國歷代藝術品，不論是在什麼時候或用什麼方法取去的，都歸還我們。這是一個値得討論的問題。不過筆者覺得，在還沒有採取具體的步驟之前，我們首先應該知道，日本到底有些什麼中國藝術作品，而本文則只想談一談現存日本的中國古畫，尤其是唐、宋、元三代的畫蹟。

一般說來，負責保管這筆遺產的機構，應當從不休的調查和徵集來增進這遺產的質量，並且使其與人民公開見面，供大衆的觀賞。此外，更應在不損壞原物的條件下，讓專門的藝術學者有研究的機會。在中國的話，還有一事，也很重要，就是把這些珍品複印、複製（特指雕刻）、以及製成影片，分配與各大都市的圖書館、博物館、和各地中等以上學校，庶可普遍增加藝術遺產對於民族文化發展可能的影響，從而強化一般國民對於國家優良傳統精神的信心。中國在民元以前，這類工作可以說是做得太少，抑且等於未做。所有歷代的寶物，大半屬於帝王的私產，剩下來的分散在富豪鉅官的家裏，民間簡直很難見到。加上每次的政治或軍事的變亂，都在摧毀這一個民族的藝術遺產，使文化的持續與發展受到極大的阻滯。

我覺得，爲了要喚起中國社會一般人士對於中國古畫的興趣，並且認識那流落在日本的中國古畫當中，何者有首先收回的必要，我應當先略述中國歷代畫蹟所遭的命運。試從漢代說起。東漢董卓之亂，山陽西遷，圖

書縑帛，都給兵士拿去做帷囊，而當時運走的古物，也還裝了七十多輛車子，不料中途遇雨，路太難走，竟被去棄。這一次的損失，當然有漢畫在內。魏晉兩代御府的收藏，也很豐富，可是同樣遭了寇亂的損失。唐張彥遠『歷代名畫記』說：『寇入洛，一時焚燒，晉漕劉曜，多所毀散。』到了南北朝，南齊高帝特嗜古畫，把內府所藏，自陸探微以降四十二位畫家的作品，分成二十七帙，三百四十八卷。到了梁武帝，又把這筆遺產大加擴充，元帝增添更多。但是侯景之亂，終又燒去不少。亂後殘餘的部份運到江陵，不幸又被西魏將于謹所陷，所以，元帝未降前，迫得把書畫典籍一共有二十四萬卷，交與高善寶，叫他一齊燒掉，自己更一時情急，竟想縱身火燄，與這些珍品死在一處。還虧得宮嬪牽衣泣勸，才算罷了，只好嘆着氣說：『蕭世誠遂至於此，儒雅之事，今夜窮矣。』所幸于謹來得快，在灰堆裏還抓出書畫四千多軸。這一批寶藏經陳主的添補，移交給隋煬帝，整理之後，號稱八百餘卷，特築二妙台把它們保藏起來。後來煬帝忽然興致大發，東幸揚州，把這八百多卷隨身帶去，半路上船又翻了，結果是大半淪亡。所餘後來被竇建德取去，武德五年都落到唐高祖手裏。高祖能畫，特別愛護古畫，叫宋遵貴用船西運，不料經過砥柱，又遭厄運，漂沒在水裏，只剩下十分之二，回到御府。以上所述只限於畫在絹上或紙上的作品，至於壁畫，唐代最盛，都在寺院裏，但是武宗會昌五年（公元八四五）毀了四萬多佛寺，勒令二十六萬僧尼還俗，於是壁畫同遭浩刦。雖然宣宗漸次恢復，可是許多前代名手的作品，無法再回舊觀了。此後卷軸的損失仍然不少，而私人收藏自也免不了同樣厄運。不過，單講帝王的收藏，大都是一面損失，一面添補，直到清代乾隆帝，他既愛畫，更愛題畫，但寫作都惡劣萬分，凡是好的作品，幾乎沒有一件沒有受到他的蹧蹋。乾隆九年起敕撰內府收藏書畫著錄，十九年才完成，一共四十四卷，名曰『石渠寶笈』。這要比唐太宗貞觀十三年裴孝源的『貞觀公私畫史』，宋徽宗宣和二年的『宣和畫譜』所載數量，豐富得多了。這一個鉅大的收藏，在乾隆以後，還陸續增添。講到它的命運，似乎比以前稍好。自一九〇〇年拳亂到一九二四年清遜帝宣統出宮，略有所失，數量不多，然而都是極可珍貴的東西。就畫而論，有顧愷之『女史箴卷』，不知如何被英人約翰生者於一九〇三年攜回本國（一說是價購的），現在還陳列於倫敦大英

博物院。『女史箴卷』本身確是一幅古舊而且極好的畫。它是否顧氏眞筆，本文暫不討論，不過若就筆者個人所見的古畫，其能完全合乎前人所述顧氏的風格者，卻也只有這一幅。端方曾有顧氏『洛神圖』，後歸美國某博物院，便遠不及『女史箴卷』了。一九二四年間，則有唐吳道玄『送子天王圖卷』等若干名畫（詳後）流入日本。此事的經過大概是這樣的：約在一九二四年以前的兩三年裏，北平海王村公園開設一家店舖，叫『延光室』，專售清室所藏書畫的影本或照片。這店是滿洲人佟某所辦，其人乃溥儀的師傅陳寶琛的門人，在溥儀離宮前，他曾陸續向清室借攝許多珍品，在畫的方面，有唐吳道玄『送子天王圖卷』，唐王維『雪溪圖』，宋徽宗『臨古十七家畫卷』，宋李公麟『五馬圖卷』，元趙孟頫『鵲華秋色圖卷』等。內中前四件均只有照片，後一件則印玻璃版。這趙氏一卷，製版特精，可謂下眞蹟一等，當時商務，中華，有正兩家所印玻璃版都趕不上，而細察其所用紙張，乃是日本的『鳥子紙』。迨國立北平故宮博物院成立，僅存趙卷，吳卷，和李卷，不久便出現於日本影印的『支那名畫寶鑑』而附有日人某某收藏的字樣了。

然而清室這一大收藏自歸國立北平故宮博物院，雖曾經過民國十八年易案的波折，仍能保存到現在，計書畫兩類一共編了五千五百四十九號（係據民國二十六年首都地方法院所編易案鑑定書）。抗戰期間，故宮博物院對於保管方面，盡了極大的努力，使這一筆民族文化結晶的遺產，未受重大損失，而且還在三十二年冬季，選出書畫精品一百四十二件，在陪都中央圖書館展覽，給予了一般民衆及愛好藝術的人以很大的精神安慰。說到這裏，我想社會各方面無不熱烈地希望政府在勝利以後不久的將來，能對於這一大批的國寶，漸由保管而進一步地加以類如上述的利用，讓它對民族國家發生更廣更深的意義。

我們回想過去古畫的存亡，全聽天命，同時看到近十多年來國家對於保護古物的漸多注意，以及瞻望着今後這保護工作必將更加完善，我們不禁懷着更大的期望。不僅這次戰爭中，日人奪去的中國公私收藏，應儘量追回，即以前流入日本的中國名畫和好畫，也該澈底加以調查，使之全部歸我。而在這艱巨工作尚未着手之前，我們的藝術界有心人士尤應多多貢獻意見。筆者現在且就個人所知日本現有的中國古畫，約略敘述，聊備參

考，同時也希望博雅君子的指教。

日本畫家一向崇拜並且學習中國畫，亦步亦趨，但大體說來，不是徒具輪廓，細看仍然支離破碎，便是變本加厲，寫意筆者成爲狂野，學工筆者傷於纖弱。例如十五世紀的雪舟學馬（遠）夏，（珪）（均南宋山水大家，善用劈斧皴），但是他根本缺乏充沛的精神，來控制線條的運行，從而組成像馬，夏那般雄渾的形象。十八世紀的圓山應擧一味地欽服東渡的沈銓（南蘋），尊之爲『舶來畫家第一人』，然沈氏的花鳥已嫌細弱，而圓山應擧所作便更覺浮薄不堪了。日人學習的成績既欠高明，他們識別的能力自然也就很差。他們所謂專家學者編印的中國畫學論著，中國畫選一類的書中影印了大量的古畫，考其原蹟，時常眞僞參雜，給讀者以極紛亂的印象。所以，我們對於日本人所自詡爲『支那名繪』的東西，應該多加甄別。筆者現就個人的意見，單單提出那些好的或眞的如後。

（一）唐吳道玄送子天王圖卷，紙本，日本山本弟二郎藏。明郁逢慶『續書畫題跋記』著錄：『吳道元送子天王圖、紙本、水墨、眞蹟，是氏（存良太史）名畫第一，天下名畫第一。』此外，還見其它著錄，已記不清。吳道玄（約公元七〇〇——七六〇）不僅是唐代的畫家，也是中國畫史上的巨人。他有多方面的天才，擅長道釋人物、鬼神、鳥獸、山水、臺閣，無不冠絕一時。他深受明皇眷顧，所以聲名早著，死後卽多僞蹟。更因爲他的作品一大部份是寺院的壁畫，（據『兩京耆舊傳』云：「寺觀之中，吳氏圖畫牆壁，凡三百餘間。」）都遭會昌之刦，所以到了宋代，眞蹟已經極少。當時眼力最好，見識最多的米芾（元章）在他的『畫史』上，只擧出蘇軾、王防、宗室令穰（卽趙大年）三家有眞吳筆，餘如李公麟家『天王』雖佳，細弱無氣格，乃其弟子翟作（按卽盧稜伽，楊庭光等）。貴侯家所收，率皆此類也。他又說：『周仁孰家「大悲像」亦眞，今人得佛，則命爲吳，未見眞者。唐人以吳集大成，而爲格式，故多似（原文語意不明，疑有錯字），尤難辨定。余白首止見四軸眞筆也。』（按卽指周、趙、王、蘇四家所藏）宋徽宗『宣和畫譜』載內府所藏吳畫多至九十三件，內中相必也有不少是有問題的。不過以中國土地之廣，歷史之久，直到今日，硬說眞吳筆已經絕跡，

也未免臆斷。留心藝術的人卻不妨就今世之所謂吳筆者，考察其風格、筆墨、法度，苟有合於自來關於吳畫的記敍，便應減少一般對它的懷疑。因此這『送子天王圖卷』的眞贋，好壞，也似乎可以據此論斷了。

我試先從筆墨入手。宋趙希鵠『洞天淸祿集』說：『畫忌如印。吳道子作衣紋，或揮霍如蓴菜條，正避此耳。由是知李伯時（公麟字），孫太古（知微字），專作游絲，猶未盡善，李伯時省逸筆，太古則去吳天淵矣。』這就是說吳氏的線條兩端較細，中間較粗，好像蓴菜葉的形狀。爲了表出這一形狀，他的運筆，因而須有『用力』與『速度』雙方的變化。每一線條的中間，用力多，速度減，兩端用力少，速度增，如此畫去，其狀自若蓴菜葉。用這樣的線條來寫的形象，從而表出的意境，是富於生趣的，活潑潑的，而不會刻劃板滯，或如趙氏所謂的『印』。關於這一特徵，『送子天王卷』的每一筆，都可證實。其次，史稱吳氏運筆也曾經過變化，早年差細（按即『用力』與『速度』均比較平匀），中年以後，才打破停匀，遒勁圓轉，如蓴菜條。據此，這一畫卷倘是吳氏眞蹟的話，其造作的年代也約略可定了。復次，吳氏的衣紋，也有特徵，爲了配合這生動的筆墨（抑即這種筆墨必然的產物），衣帶多作飄舉之勢。它們在空間『滑翔』、蜿蜒，而且奏出音節，所以相傳又有『吳帶當風』之說，以與『曹衣出水』相對峙。（『歷代名畫記』說過：『北齊曹仲達者，本曹國人，最擅工畫梵像，是爲曹。謂唐吳道子曰吳。吳之筆，其勢圓轉，而衣服飄舉，曹之筆，其體稠疊，而衣服緊窄。故後輩稱之曰，吳帶當風，曹衣出水。』又曹亦指三國時東吳的人物大家曹佛興（二二一——二八〇），他的衣紋堅襯身體，大概可比之於意大利的波齒里（Sandro Botticelli，一四四七——一五一〇，其『春回』——The Return of Spring——一作，尤覺顯明。）好像剛從水裏出來似的。）如今參照『送子天王像』的衣紋，也都與上述相合。更次，就吳氏人物的姿態說，復有『個別的』與『集體的』雙方之呼應。猶如他的蓴菜似的線條之不住在求變動與新穎，他的每一人物的姿勢對於每一人羣的動向也各有其一部份的供獻，其中有的是順適羣的，有的特意相反，而適足以顯化或助成這羣的動向的。像這番的苦心，也可以從『送子天王卷』中約略看出。例如卷首人獸惡鬬，含着羣中相反的姿勢。卷中以後，天王與其侍從向着一個方向，共同緩進，則又暗

示筆中的調協的姿勢，如果再展開全卷，作整個的觀照，則更發現前段人與獸鬪卽所以置後段天王一筆於安全之境。這前後兩個集體的姿勢雖是相反，卻正因相反，觀者的情緒才從緊張而趨於齊和，終乃在天王慈藹的面相中，找到心靈的寄託，抑卽接受了宗教畫的啓示。這種四面八方伸展而又彼此相爲呼應的動作，佈滿了全卷，若非作者運轉線條之能流暢自如，眞是無從着手。尤其是作者的精神與其千錘百鍊的筆墨兩相契合，心手絕對調協使他從自然或人生所感受的一切，都得隨心所欲地表現出來。蘇軾把吳氏如何取象，描寫得極好：『道子畫人物，如以燈取影，逆來順往，傍見側出，橫斜平直，各相乘除，得自然之數，不差毫末，出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外，所謂游刃餘地，運斤成風，古今一人而已。』元湯垕的『畫鑒』更形容吳氏畫風：『吳生畫有八面。』這些評語，也都可以從『送子天王圖卷』去細味其涵義的。末了，此卷還有一點，也合乎前人關於吳氏的記敍，這便是『吳裝』。宋郭若虛『圖畫見聞誌』云：『嘗觀（吳氏）所畫牆壁卷軸，落筆雄勁，而傅彩簡淡……至今畫家有輕拂丹靑者，謂之吳裝。』湯垕『畫鑒』也說：『（吳氏）於焦墨痕中略施微染（按此與郭說略異，染亦可用墨，不只限於丹靑），自然超出縑素，別出心裁，世稱吳裝。』如借現代語來解釋，便是用染來協助線，使形象格外『立體化』。（中國畫法的線條本身已負有立體化的使命，其不足處，始以染成之。）在這卷中，更是所在都可示例。

（二）吳道玄山水圖二軸絹本，墨筆，大劈斧皴，日本京都高桐院藏。這兩圖與前卷情形不同，是很早以前（年代待考）就流入日本，而且畫身也沒有任何印記，所以無從證明曾否藏在中國帝室或私家，並且我們歷代著錄，未見記載。第一幅是寫冬景，可稱爲寒巖觀瀑。起手作雙岩對峙，下臨深潭，岩狀崢嶸，上有枯樹，枝幹橫斜交搭，極杈枒之致。右一岩較高大，向左轉折而上，形成主峯，上不見頂。峯之左，巨石勢尤險急，直落幽壑。壑中寒瀑凝重，瀑布右出，才一轉卽從兩岩間下瀉，注入潭中。主峯正面，只三數開合，點綴枯樹，與雙岩之樹成呼應。右一岩與主峯接處，作山徑，有二人，無冠，向左行，一人指瀑回首，一人面瀑，形態如生。圖中瀑流，潭水，山岩，主峯的凸面，山徑，行人，用筆均極輕簡。枯樹，枯葉，岩石的凹面，則用重筆

濃墨，那些山面更以水墨層層積出，樹身則用破墨染。圖中形象的位置，和線條的趨向，使我們的視線集中在山徑上的兩人。——他們不僅自身徜徉山水之間，還好像向着我們指點出，一位天才以如何的機杼，來裝點自然。

另一幅是秋景，可稱爲山雨欲來。左下角岩石臨水，岩上作一叢林，雙松一直立，一向左蟠旋，中間一槐，環轉迴互，樹頭作左落勢，其後更作兩樹左欹。樹根都聚攏在一處，樹身四向分出，枝葉飛舞，有秋林風動意。林後一石山沿左拔起，上不見頂，只作二層巒，山上草木迎風招展。山脚小徑蟠旋，導入深谷，谷中雲氣瀰漫，上罩遠山，雙峯高聳，勢均直落。谷口一人負壺盧疾趨，作避雨狀。沿小徑復有泉左流，至山脚折右，落於崖下。觀者的視線，循巨崖而上，止於遠峯，中間可說掠過了極大的空間，而悉賴這山徑和行人來引導，來銜接。我們曾想像，假如天氣不是這樣的驟變，這條路上也許會有更多的行客，他們向加減在雲裹或位置在遠山之上的某一地方走去。如今路上卻只有一人，他既無斗笠，又無雨具，並且已經不及避過這回來的山雨　觀者情緒的緊張，一如畫中的這位獨往客。更因爲作者用鋒利，迅速，重力鈎砍的筆觸——抑即大劈斧皴——來處理那狂風打擊着的樹林以及遠近兩處的峯岩，於是這緊張的空氣更加濃重了。

以上兩幅又好像似對幅，筆墨係出一手，雄健而沈着，飛舞而妥帖，讀到爽快之處，如聞砍斲的聲音，尤以立意命筆，確已融成一體，入於化境。再就沈着妥帖而言，我覺得似乎可以斷定它們是唐代而非宋代的作品。因爲日本人對此二圖看法也不一致，大塚巧藝社（或係平凡社，已記不清）出版的『唐宋元明名畫大觀』便把它們列爲宋人作品，所以我想特別提出來說一說。按水墨劈斧皴到南宋李唐、馬、（遠）夏，（珪）纔才十分發達，而考其淵源，一般人都推溯到唐代的李思訓。（擅山水，與吳道玄同時，二人都曾受明皇令寫嘉陵江的風景。朱景玄『唐朝名畫錄』云：『明皇天寶中忽思蜀道嘉陵江山水，遂假吳生驛駟，令往寫貌。及回日，帝問其狀，奏曰：臣無粉本，並記在心。後宣令於大同殿圖之，嘉陵江三百餘里山水，一日而畢。時有李思訓將軍，山水擅名，帝亦宣於大同殿，圖累月方畢。明皇云，李思訓數月之功，吳道子一日之迹，皆極其妙

趣。』）但李氏眞蹟未見過，據後代臨摹，大都鈎斫而後着重色，若謂其中已含有劈斧皴法，恐怕也只是相當於馬夏諸氏鈎取物象的輪廓時所用筆法。易言之，李氏似乎還爲線所限制，馬、夏始應筆成面，所以李氏的皴法，畢竟與馬夏的皴法不同。同時，馬夏的皴法卻又與此二圖的皴法相同，於是日本就有人認爲此二圖是宋人的作品。現在我卻感覺此二圖既非馬夏所作，亦未用李氏畫法，而是較近於吳氏的風格，此中約有幾層理由。關於吳道子眞蹟，我曾見前清程聽彝氏所藏後歸上海英人柯斯太福（Stafford Cox）而終於不知下落的墨筆山水卷，（清高士奇『江村消夏錄』著錄共十二景，每景有宋徽宗恭聖皇后的妹妹楊妹子所題景名。程氏所藏則僅『遠山書雁』，『魚笛清幽』，『兩堤晚泊』等四景（其餘一景已記不得），有正書局曾收入「中國名畫集」。）以及『溪山清遠』卷子。（北平古物陳列所藏本，曾數度陳列於文華殿，後來並有影本。筆墨勝於故宮所藏夏氏『長江萬里』。）但是都不及此二圖的渾厚古樸。這『厚』與『薄』的區分，原是測量中國畫蹟時代的利器，單就渾厚一點說，元不及宋，宋不及唐。所以此二圖可以斷其時代遠在馬、夏之前。其次，鋒利的筆墨，實爲吳氏的作品一個特徵，而在畫法的方面，李思訓的鈎斫的『線』實又不若此二圖大劈斧皴的『面』之更多表出鋒利的筆墨。所以，此二圖也似乎比較接近吳氏的畫風。再以『送子天王圖卷』中一怪獸所坐的石頭，與此二圖的山石相比較，筆法亦復相近，都是以極高的速度，寫出崢嶸的形像。此外，還有上述吳氏一日寫成嘉陵山水的故事，也頗可連帶說明吳氏山水應較近於此二圖的水墨速寫，而不像李氏的鈎線塡色的逐步的表現。末了，我還要引用吳氏的另一故事（據『唐朝名畫錄』）來指出像此二圖的蒼潤的意境和痛快淋漓的畫法，是頗合吳氏的風格。這故事是這樣的：『開元中（約公元七二〇），駕幸東洛，吳生與裴旻將軍，張旭長史相遇，各陳其能。時將軍裴旻厚以金帛，召致道子於東都天宮寺，爲其所親將施繪事。道子封還金帛，一無所受，謂旻曰：「聞裴將軍舊矣，爲舞劍一曲，足以當惠，觀其壯氣，可助揮毫。」旻因墨縗爲道子舞劍。舞畢，奮筆，俄頃而成，有若神助，尤爲冠絕。道子亦親爲設色（按吳氏每喜倩人設色）。其畫在寺之西廡。又張旭長史亦書一壁，都邑士庶皆云，一日之中，獲觀三絕。」

（三）北宋董源寒林重汀圖，絹本，墨筆，大披麻皴，上有明董其昌橫題『魏府收藏董元畫天下第一』。曾見著錄。（記不很清楚，大約是『大觀錄』和『江村消夏錄』）。有正書局『中國名畫集』影印，後又出現於日本所印『南宗衣鉢』。而爲日人某氏（亦記不清）所藏。（按『中國名畫集』未印過二人藏品，『南宗衣鉢』也未印過中國人藏品。）起手披麻橫寫汀岸，點綴蘆葦，一溪中隔。其上作一大坡，位置寒林村舍，不作人物。坡外橫江，對岸重汀迴複，草木層層掩映，上不見天。枝幹勁挺，坡岸迤邐，點畫凝重，氣象幽深。行筆處處圓厚，尤以橫皴多一筆寫去，不稍間斷，更見腕力。上段重汀，約佔全幅小半，而不嫌板塞單調，尤非凡手所能。通幅濕筆，不像後人，欲求蒼勁，便用枯墨焦墨。講到佈局，不故爲曲奧，也不喜做作，只二三開合，是能以少勝多，以正取奇，極有自然之趣。米芾『畫史』曾謂董元畫『平淡天眞多，唐無此品，在畢宏上，近世神品，格高無與比也……不裝巧趣，皆得天眞……枝幹勁挺，咸有生意……溪橋漁浦，洲渚掩映，一片江南也。』如果把這段話，移來描寫這幅畫，確很適當。又湯垕『畫鑒』：『董源山水有二種：一樣水墨礬頭，疏林遠樹，平淡幽深，山石作披麻皴。一樣著色者，皴紋少，用色濃古，人物多用紅青衣，而亦用粉素。二種皆佳作也。』所謂前一樣者，也與此圖相合。再細按上段重汀上草木的點出，又正如董其昌『畫禪宗隨筆』所記董氏畫法：『只遠望之似樹，其實憑點綴以成形者。余謂此即米氏落伽之原委（指米芾，米友仁父子的大小混點），蓋小樹最要淋漓約略，簡於枝柯，而繁於形影，欲如文君之眉，與黛色相參合，則是高手。』並且董氏書中另有兩條說：『北苑畫雜樹，只露根，而點葉高下肥瘦，取其成形，此即米畫之祖，最爲高雅，不在斤斤細巧。』又『北苑樹作勁挺之狀，特曲處簡耳。』也都合乎此圖的樹法。那坡上數株主樹，尋其曲處，行筆極簡，意尤疏散，不像後人節節着力，遂成癡攣。清初張大風論畫（見『玉几山房畫外錄，卷上』）把董源的面目，曾做一整個描寫：『昔人謂北苑畫多草草點綴，略無行次，而遠看煙邨籬落，雲嵐沙樹，燦然分明。此行條理於粗服亂頭之中，他人爲之，茫無措手，畫之妙理，盡於此矣。善棋者落落布子，聲東擊西，漸漸收拾，遂使段段皆贏，此奕家之善用鬆，疏疏布置，漸次逐層點染，遂能蕭洒深秀。』這番話又

不曾在揣測此圖當時落筆的整個經程了。再如惲向題自畫册：『北苑用筆，無筆不大，無筆不高，無筆不遠。』這『大』、『高』、『遠』等條件，像此圖的蒼渾深厚，眞是俱備了。

按董源眞蹟之少，僅亞於吳道玄。我所見號稱董作的，還有故宮博物院所藏『龍宿郊民』，『洞天山堂』等圖，以及日本影印的『羣峯雪霽圖卷』（齋藤悅藏氏藏），『南宗衣鉢』，『支那名繪寶鑑』都收入的『谿山行旅圖軸』（亦日本某氏藏）等，然而均不及此圖。『龍宿郊民』重色筆皴，雖就畫體而言，當屬馮屋所說的第二樣，不過筆墨疲弱，應是摹本。『洞天山堂』所用披麻、樹法，都很繁細，雖是一幅好的作畫，但未必出於高手。『羣峯雪霽』結構深密，運筆雖還渾樸，但不免板滯，卷中途改補添之跡，不一而足（尤以寺前谷中流泉爲甚），枯樹分枝亦排比刻板，毫無生氣，不過也只是一幅作畫。『谿山行旅』原係董氏名作，即所謂半幅董源者，屢見著錄。（董其昌『容臺集』云：『予家有董源谿山行旅，沈石田曾仿之。』）沈氏所作，我未之見，但記得惲南田山水花卉册中曾有臨董源半幅（桷開），乃此圖的上段，位置均同，又見南田『墨戲册』，另有一臨本（兩開），則取此圖大意，樹木、村舍、棧道等都被略去，故知日本影印的這張半幅董畫，必有來歷。若就畫的本身說，其筆墨也算古樸，尤以山石用大披麻皴，不再點綴小樹或苔草，非凡手敢爲。只是右角主樹，仍不免刻畫經意，故視『寒林重汀』終有遜色。總之，就個人所見，其睗合前人所敍董氏的畫風的，實惟有『寒林重汀』了，所以我假定它是董氏眞蹟。

（四）宋李公麟五馬圖卷，紙本，墨筆，寫明皇御廐五馬，分五段，每段一圉人牽馬，左上角題記馬名及進入年月和馬的年齡，計有『玉花驄』，『照夜白』等（已記不全），後有黃庭堅跋。此卷曾見著錄：明郁逢慶『續書畫題跋記』有『李龍眠五馬圖卷，黃太史跋題』，明汪珂玉『珊瑚網』有『李伯時畫五馬圖卷，黃太史跋題。先大父嘗荊公游衆間，得趙文敏臨本。』當即指此。按李公麟字伯時，歸老龍眠山，因號龍眠山人，宋鄧椿『畫繼』云：士大夫以謂鞍馬愈於韓幹，佛像追吳道玄，山水似李思訓，人物似韓滉，非過論也。尤好畫馬，飛龍狀質，噴玉圖形，五花散身，萬里汗血，覺陳閎之非貴，視韓幹以未奇。故坡詩云：『龍眠胸中有

千驥，不惟畫肉兼畫骨。』山谷亦云：『伯時作馬，如孫太古湖灘水石』，謂其筆力俊壯也。如此卷圉人而相各不相同，馬或徐行，或迴立，都不作騰驤之狀，而筋骨開張，用筆細勁，穩妥生動，取像簡略，而能寫真，絕少不合解剖的地方。凡此均很合鄧氏的評論，同時也不禁使人聯想到杜甫『觀曹將軍畫馬圖』所謂『顧視清高氣深穩』。杜甫『丹青引』又說：『弟子韓幹早入室，亦能畫馬窮殊相。幹惟畫肉不畫骨，忍使驊騮氣凋喪。』乃指畫馬應從骨相取神，不必專在肌肉上着力。此卷便正如所說，也可見如此的畫法之所以勝過韓幹，抑且支撐了鄧椿的評語。又宋趙希鵠『洞天清祿集』云：『伯時惟作水墨，不設色。其畫殆無筆跡，凡有筆重濁者，皆僞作。』所謂『不設色』容或會有例外，『殆無筆跡』也不是說李畫有墨無筆，而是強調他筆墨的簡約得當，神貌俱全，且不耐層叠爲之，法於『重濁』。今觀此卷人馬，渲筆均只一次，不再增改，神貌俱全，確與趙語相同，益見其合於伯時畫體。

又按伯時畫取法唐人（見前引鄧語），以白描造詣最深，多得吳道玄遺法，特異處還在線條之外，附帶渲染，李氏則欲並此廢之。只憑線之輕、重、疾、徐、寬、狹來捉取古體的形像，以簡勝繁，因而崇古派的畫論，給他『宋畫第一』的稱譽，李定堅則更稱他爲『古之人』。不論中外，凡復古的文藝大都有一種約斂的風尚，而斂約又都趨向於限制奔放的才情。如果某一古人的作品是神形俱足的話，模仿這位古人的作品，便要打上相當的折扣。所以，若把『送子天王』與『五馬』比較，不難發現後者筆意是平穩的，約制的，而前者則是馳逞的，迸發的。此所以米氏『畫史』又有一段：『李公麟病右手三年餘，始作畫，以李嘗師吳生，終不能去其氣。……又李筆神采不高。……』米氏乃中國文人畫中崇古論者的標準代表，這段話言外既不滿吳生的放浪，更不滿吳生的模仿者——伯時。而我引這話，倒不想對吳、李畫風，下一判斷，而是希望指出李學吳而不及吳，同時更證明『五馬』之不及『送子天王』，結果也似乎可以從『五馬』來證實前人關於伯時畫風的論斷了。

日本人稱爲伯時作品的，還有『維摩像』（黑田長成藏），『羅漢像』（東京美術學校藏），『瀟湘臥遊

圖卷』（藏者記不清）。這些畫幾時流入日本，尚未及考，但都還在『五馬卷』之前；而就畫的體法說，也都不及『五馬』之爲伯時真筆。『維摩像』也是白描，衣紋轉折較多，筆墨亦較刻露，不若『五馬』來得圓渾；寫維摩坐榻後面的雲，鈎法也嫌纖弱。『羅漢像』是對幅，很古舊，色彩剝落的痕迹很清楚，如果『洞天清祿集』所說李氏從不設色的話，絕無例外，那末這兩幅的體法，先就不合了。若再看配景，樹法非常生硬，想見作者只擅人物，以伯時多面的天才，更不致如此。不過，這兩幅的人物畫法，不似『維摩像』刻露。『瀟湘臥遊』是幅好畫，鈎皴以外，烘染襯託很多，或非一味師古的伯時所樂爲（因爲烘託是比較晚後的技巧，畫道入於『薄』才須多用）。

（五）其它　此外日本人所認爲是中國名畫的，還多得很。就個人所見影本，則有唐李真『不空金剛像』（教王護國寺藏），唐王維『江山雪霽圖卷』（小川爲次郎藏），王維『瀑布圖』（智積寺藏），五代石恪『二祖調心圖』（帝室所藏），五代貫休『十六羅漢圖』（淺野長勳藏），宋徽宗『夏景山水』（久遠寺藏），『秋景山水』，『冬景山水』（金地院藏），宋馬遠『雨中山水（岩崎小彌太藏）』，宋梁楷『六祖截竹圖』，『六祖破經卷圖』（酒井忠克藏），宋牧溪（按即釋法常）山水，鳥獸，人物等（大德寺等藏），元顏輝『蝦蟆鐵拐像』（知恩寺藏），元黃公望山水橫幅（藏者忘記）等（明清兩代暫略）。『不空金剛像』乃唐貞元二十年（公元八〇四）日本僧人弘法大師由中國帶回去的。李真畫名不著，此圖絹本剝落太多，只約略可辨高眉、炯目、隆鼻、凸額，頗含印度人的面相。按不空金剛乃中國密教第二祖，印度爪哇島人，開元六年，天寶八年，兩度來中國，助譯梵本經典，很受玄宗，肅宗，代宗的優遇，大曆九年（公元七七四）圓寂於長安大廣寺。此像的左右飛白體分書讚名『不空金剛』及梵號（從略），筆墨渾厚。王維『江山雪霽卷』丘壑極好，但筆墨碎弱，遠不及曾藏清室的『雪溪圖』。『瀑布圖』則位置筆墨都無是處，畫筆尤乏古意，簡直可以說是大大地污辱了這位詩中有畫畫中有詩的王維。『二祖調心圖』與『十六羅漢』都以怪誕駭俗，看了只是使人發風動氣，不過後者筆墨差勝。宋徽宗的花鳥山水則都是好畫，內中山水三幅，都是自運之作，所以與前文所述延光

室照相，有正書局影印的『宣和臨古十七家』筆墨不同。六祖二圖生動異常，筆只一過，而鈎、斫、皴、擦悉備，非意在筆先者不辦，可稱『神品』。牧溪諸作平平，『畫史會要』曾說他『粗惡無古法，誠非雅玩。』今觀其『山水橫圖』則可信。我們對於前人所尙的『古法』，不必輕與同意，但卻須認淸，這『古法』乃特別強調筆墨，法度，以及謹嚴的精神，而牧溪卻正是缺少它們。顏輝兩圖也像『二祖調心』看了使人感覺不適，何況更加上一股惡濁的氣味（面相，衣紋等尤甚）。至於黃公望『山水橫幅』則可算最難得的好畫。黃公望，字子久，又號大癡道人，一峯老人，是所謂元代四大山水家之一。此外三家爲倪瓚（雲林），王蒙（叔明），吳鎭（仲圭）。他上承北宋董（源）巨（然），下開明淸婁東一派。（明董其昌，淸三王（時敏號煙客，鑑號元照，原祁號麓台。）是後來仿古山水畫家的一個大偶像。但是他的眞蹟極少，筆者所見稱爲黃氏的畫蹟和影本，不下十數種，當以此本爲眞而且精。右手作坡石，石上松樹屹立，中部及左手溪流映帶，上有幽壑，壑中點綴樹木，再上山勢轉折，中間石壘層聳，最上主峯峻拔。現在習見的三王所模倣的黃氏山水，其樹石皴法，均與此圖相似，而麓台的很少變化的佈局，尤可想見是師法此圖層疊迴復的境界的，不過他始終沒有學得好，然而設以三王之作，與此細較，立見高下。此圖景似碎而氣勢凝聚，意似荒率而筆墨自具法度。三王所作則顧此失彼，罕能兼備。惲格（南田）『甌香館畫跋』說：『子久神情於散落處作生活，其筆意於不經意處作膽理，』抑卽所謂『熟而後生』，此圖頗足當之。再此圖筆墨，看去好像平淡，如果捉筆仿效，卻又到不了，才知其簡當自如，皆從千錘百鍊中來。方薰（蘭士）『山靜居論畫』評黃作，足使『智者息心，力者喪氣，非巧思力索所能造。』設本此語，來看這橫幅山水，更可信其爲黃氏入化之筆了。款在右上角。

以上所述，僅不過是筆者十數年來所見的殘影，未免掛一漏萬。由於手邊參考的圖書著錄，記敍等等，太不完全，有些地方只憑記憶，或者與原物不無出入，均有待他日的改訂。我們爲着要使我們民族文化的寶藏，今後得由努力搜集、保存、整理、使用，而至發揚光大，所以我們現在十分希望全國人士通力合作，把這些眞而且精的中國古畫，尤其是日本反有而中國獨無的，儘先收歸國有，來塡補中國畫史的缺頁，來便利藝術界的

研究，來加強一般民衆對於中國藝術和中國文化的優良傳統的認識。又因爲日本人過去慣有的一種侵略手段，用於中國古文物的正和其用於中國土地或經濟各方面的，並無二致，而中國在文化與藝術上所受的損失，眞是不可勝計。目前我們不僅有權要求日本返還戰爭中刦去的部份，還有權要求日本返還平時巧取豪奪的部份，作爲賠償這次戰爭期間中國公私所藏文物的一部份的損失。即令類如本文所舉的名繪，有爲日本私人所藏的，也可責令日本政府備價收回，交還中國。這是中國藝術的精華，還是中國文化或民族精神的領土之一部份，侵略國家應當負責歸還的。

利奧那多·達·文西的「最後晚餐」（附譯後記） Antonina Vallentin 著

什麼時候利奧那多受命畫他的『最後晚餐』，我們找不到一個可靠的記載。米蘭公爵羅多維可覺得聖馬利亞古寺太『樸素』了，在一四九二年拆去中部和唱歌室，重行建造，加上一個大圓屋頂。這屋頂的窗把陽光引進，落在寺的前壁，羅多維可就命利奧那多給它裝飾。他毫不躊躇選定了題材，因爲在一個寺院的齋堂裏，還有比『最後晚餐』再要適宜的題材嗎？他只須在沿牆放着的那張長桌旁，橫排十二門徒的畫像，和周圍的建築取得調和就夠了。這問題一點也不困難——直等到利奧那多要努力完成個性的表出和形式的綜合，要密結許多的反應，構成一個眞切明確的整體。

這工作的開始，是尋覓人類的若干典型，尋覓適於代表一個特殊的感情緊張的人物。『利奧那多準備要畫任何一個人物的時候』，吉拉爾地寫道，『他首先考量那人物的品和質，無論他應該是華貴或應該是寒微，放蕩或拘謹，煩惱或愉快，善意或惡意，他既已把捉了人物的品質，他就到那一流人物聚集的地方去，盡力觀察他們的面部，他們的態度，他們的習慣，和他們的動作。他一經發覺似乎適合他的目的材料，他就用鉛筆記入他時刻放在懷中的小册子裏。我的父親對於這些事情很有興趣，關於利奧那多在米蘭這張名作上特別所用的方法，向我說了眞有幾千遍。』

但是利奧那多不以偶爾的或臨時的素描爲滿意，他把模特兒攜入他的畫室裏。這種工作穿鑿入微，很需時力，而壁畫的方法是要在畫面上迅速地配好若干大的開合，所以雙方不相融合，於是他只能儘量把他的初步畫稿畫好，他不僅要細心研究頭部。就是手，長桌下可以看見的脚，袖口，和外衣，也不苟且。

這時候他開始用一根紅粉筆，完成許多非常精緻的素描。他避免毛筆的急遽的顫抖，利用粉筆的溫婉的運轉，及其塗出的輕微的暗面，他有很多美好的畫稿就屬於這一時期。此中有年紀極輕的男性的頭，微微地低

着，兩眼闊而有光，嘴唇薄而多情。一股股彎曲的頭髮輕輕落在豐滿的兩頰上，有成年人的典型，額部方整厚重，鼻子長而微彎，下唇伸出，下巴凸出，頸項像牛似的；有識見通達的老年人，委垂的鼻子，沒有牙齒的嘴，朝上翻起的下巴。他特意不給這老人的下巴畫鬍鬚，爲的是更能表出他的特性，他等到全像畫完，才添下遒勁的或虬曲的短鬚。

他以同樣的不變的力量和專心來工作。這偉大的事業壟斷了他的思想，不僅在他素描或繪畫的時候是如此，就是在他入睡之前，他也須想了許久他日間所做的工作，他睜着的眼睛透入圍繞着他的逐漸暗去的朦朧。他只佔一個小小的房間，說是大的房間反而妨礙專心。後來他竭力推薦這暗中冥想的習慣，『因爲我已從一己的經驗中發覺，於黑暗中躺在牀上，憑着想像去把一向注意的形狀的輪廓，一個一個加以回溯，這並不是很少益處的事。』

第二天清早，他的思想又移到畫面上，在他清醒的幻想中，他所要構成的人物依次地過去，在早晨，在可貴的清早的那幾點鐘裏，他眞像做夢，『那時候精神清爽而安定，身體準備去幹新鮮的工作。』有時候他一清早就被迫從牀上跳起，太陽剛才昇起，他室內還罩着朦朧的光——只有在黎明或黃昏始可遇到的不刺眼的稍縱即逝的光——這是他特別愛好的，跟着他就埋頭工作，以便捉取那在他夢裏掠過他的面前的幻影。周圍的世界消滅了，好像他獨自擱淺在他作壁畫的那個臺架上，如同在荒島上一般。過了好幾個鐘頭，才有他的一個弟子很畏縮地去提醒他吃飯的時候已經到了，利奧那多總是揮手叫他立刻走開。在這座齋堂裏，金光瀰漫，新鮮的色彩敷上一層瓷釉。接着光耀會慢慢轉爲暗淡，但等灰色的陰影從四角散出，使壁上的輪廓都模糊了，於是利奧那多才放下他的畫筆，好像一個忽然醒過來的人，徐步回家，可是他的思想還繫在遠方。

在這樣不顧一切的工作之後，他有時又會好多天不到寺裏來。他如果來的話，也不過是叉着手望望他的作品，時常站在那裏好幾個鐘點，默然不動；只有他光亮的眼睛在工作，它們好像給冷的火焰所點燃，當他走去，又好像很苦痛地鎖起眉頭，又好像和他創作裏的人物談話許久之後，獨自在沈思，這時候，他多半不會伸

手去拿過一次筆。

有時候，他離開片刻，獨自在畫室裏計劃着，或是研究着人體的比例，他又會忽然跳起來，衝到街上去，不曾注意酷暑的太陽高照在天空，空氣給熱所震動。他兩眼一無所見，就趕到寺裏，跳上臺架，抓住筆，畫了幾下，這裏亮一點，那裏稍微暗一點——隨又立刻回去，帶着一個做完一天工作的人的安靜而滿足的笑容。

利奧那多平素是默然的，現在卻能和人來往，而且愛說話。他此刻喜歡聽到他四圍那些人的批評。『因爲』，他說，『一個畫家絕不應該不聽取旁人的意見；我們都知道一個人縱然不是畫家，也會熟識別人的像貌……我們看到人們能夠批判大自然的製作，我們應該更加毫不懷疑地承認他們也可以批判我們的錯誤……那末，你該耐心聽取旁人的意見，把它多想想，並且仔細考量反對你的批評者在批評你的時候究竟對不對。倘若你發覺他是對的，快把你的錯誤改了；倘若你發覺他是錯的，那末你就當做沒有聽見什麼似地幹下去。』他就是這樣地耐心去聽那些有理解能力的觀衆所不得不說的話，而忽略了其它的話。

利奧那多的工作進行了許久，這寺的住持，維森叟．邦德羅，向公爵訴苦，說是那牆上的兩個主角，耶穌和猶大，還沒有畫上去。羅多維可告誡他的畫師，但是利奧那多卻有一個早就預備好了的回答。

『和尚們對於一個藝術家的工作懂得什麼？他們能夠畫嗎？』他問道。『眞的，我有很久沒有到寺裏去了』，他接着說。『然而，我不會度過一天，而沒有化了兩個鐘頭在這種工作上。』

『這又如何可能，假使你不上那邊去？』羅多維可問。

『殿下只知道猶大還沒有畫上去，而不明白我不能夠找到適合於這樣無恥的一個性格的全部的面貌。我已有一年之久，不斷地在每天的早晨和傍晚，上罪犯的窩裏去，在那裏住着人類的廢物，可是我還不曾找到我所要找的。假若我繼續地找還是找不到，那末我也許就不得不用住持的頭了。他的頭大概很合這個用處的。我只爲了要顧到他的感情，一向在躊躇，不敢這樣做。』

這一個回答使羅多維可突然大笑。它是太好了，所以不能不就照那樣去進行；後來傳說還告訴我們，這住

持竟不知不覺地做了猶大的模特兒。不過，事實上，利奧那多終於找到他的模特兒，那是一張骨格顯露，眉目分明的面孔，他給這面孔描成一個側面像，把鬍鬚去掉，但是他仍舊缺少基督的頭。據說他也找過，但是找不着，他向他的同行伯那狄諾，塞那里表示他的失望。塞那里回答說，利奧那多弄錯了，不該把一個無以復加的超人的美，先給與了門徒腓力和哲姆斯，因此他現在沒事可做，除非空下基督的面像，不把它畫完——於是建議對於基督這一人物，只指出他是在那裏，藉以證明在超人面前，人是無能罷了。這個建議利奧那多接受了。

然而利奧那多的性情不喜歡以一半的解答爲滿足，或者規避任何困難，無論它是怎樣大。他找尋基督的面貌愈久，他愈是決心要發現神聖的人性的最高峯。於是忽然之間，他爲了第一次的成功，高興得跳起來。他在記事册裏，記下他已經找着他能夠用作基督的一雙手了——加里心米地方巴爾馬族中阿力桑部羅的一雙手。同一本的記事册中還有這末一句看不大懂的話：『基督，年紀很輕的伯爵——那位摩泰羅的紅衣主教。』末了，他到底找到了基督的面貌。

現在，這壁畫向着成功，很快地進展。由移開臺架之時起，那座畫過的牆好像開始，啓示了一樁奇蹟。但是利奧那多在牆上所畫的向外推展的部份，首先給予觀者一個印象，以爲這一部份乃是天主教徒所住的眞實世界的一個延長或增加。橫在畫面上的長桌就是和尙們吃飯所用的長桌，桌上所蓋繡着藍色花紋的布，是從和尙們裝盛葛布的箱櫃裏的那一塊布模倣來的，而且還表現着一塊乾淨布方才展開時的挺勁的摺紋。進最後晚餐的房間因配景的關係，向遠處漸漸地縮小，這樣也接連起齋堂的樸素建築，而向更遠的空間推進。穿過遠處牆上的三扇窗口，眼睛能夠漫游於遼闊的天空和起伏的山水，其中還有一道明亮的溪水，盤旋地流過，有幾座甯靜的小山在碧晴的遠處聳立起來。

然而抓住觀者的注意的，乃是畫上正中的窗口。偉大也就從這裏進來。就在穿過這個窗口而流入的光亮之前，利奧那多安放下基督的肖像，好像光就是這幅肖像畫的鏡框。這一設計表示非常的技巧上的精能，其目的在這一人物和其餘的隔離開來，在從許多頭顱和手臂的混亂中，替這人物劃出一個明淨的空間，在把這人物投

入一個光圈裏，使他不再像是屬於這一個世界的。

基督的面部幾乎是沒有表情。頭微向一邊傾斜，很重的上下的眼皮合起來，把眼睛露出一半，那眼睛注意到很遠的地方，而碰不到一個人向他的短短的一瞥。他雙唇緊閉，一若他方才說過的苦味的眞話——『你們中間有一個要出賣我』——還壓在他的兩個嘴角上，一雙手臂沈沈地放在桌子上，右手從手頸起向上彎着，手掌心無意地展開，表示保護與祝福，左手朝外轉，向桌面落下，是帶着犧牲的降服的動作：是一個接受了自己可怕命運的人的手，是一個手，它把『命運現在是不能挽回了』這層意思，說得比眞的言語還要有力。

但是方才嘴裏所說的那句話依舊對於所有在場者的感情發生作用，而且門徒們一點也沒有看出基督左手所表示的默然的降服。他左手邊的鄰人，哲姆斯，『駭得開着口』，像似那些還沒有完全明瞭的人在那裏重念一遍基督的話，他那寬闊的胸膛和伸出的雙臂，又像不知不覺地拒絕理解基督的話，向着主供獻了一個盾牌。門徒托馬斯，帶着敏銳的面容，尖尖的鼻子，和善於思索的神情，正在樹起他的食指，他是永久的懷疑者，那句大公無私的話不能使他擺脫他的責任。但是另有一門徒，他不想，只是感覺着，這便是門徒腓力，他已經跳起來，向前俯着身體，他的雙臂交叉在胸前，他的眼睛飽含淚水，他的發出悲嘆的嘴，他的手抽筋似地壓在他的胸口，這一切要力辯他的坦白無罪。這一羣的門徒像一個巨浪，衝向基督的鎮靜和屹然不動。

在另一邊，浪頭平落於三個人物的巧妙的混織中。好像給憂傷所壓倒似的，是基督所最愛的那個門徒（譯者按即約翰）的低下的頭。他兩手緊握，一若他已失去了一切。他不再發問，不再抗議，一陣無法挑撥的悲哀奪去他的心神。挨近還沒有抵抗的苦惱着，是一個有動作的人——彼得強壯堅決的額頭幾乎碰着約翰的沒生氣的殉道者的臉。他在激動之下，使勁地把左手搭在約翰的肩上，好像要搖他的身子，使他從憂愁中醒來，並且他的右手已不覺地握了一把刀，在他驟然起身的時候。

十五世紀的畫家們把猶大隔離，當他是一個害了時疫的人放在桌子另一邊，好像大家都已經知道他的奸計了。利奧那多卻大胆地把他放在基督所最愛的門徒的緊隔壁。在這一點上，利奧那多是勝過他的同輩的一位心

理學家。他知道奸邪是忠信的近鄰，其所以能夠取得偌大的信任，只不過由於埋藏在忠信的裏面，它在那裏大家去看，而誰也沒有看到它。

利奧那多從自己酸苦的經驗中知道這一層，並且他有自己獨特的方法，使奸人在一羣人中被認識出來。他把基督放在光明裏，他把猶大放在陰暗裏。救世主的臉給嵌在光亮之框中，猶大卻抵擋不住彼得的真率，不能自止地向後倒退，這也可以說是壞心腸向自己反衝，卻又幾乎看不出來，然而畢竟這種畏縮把他拋出了光明之源。他那狠毒得像兀鷹的側面，加上他那詭計百出的一瞥，是壁上唯一的黑暗的側面像，它凸出得如此分明，所以即使他的手沒有緊握一個錢袋（譯者按這袋裏應是出賣老師的所獲），觀者也很能證明這就是他的肖像了。

一個忽然掀起的動作先在畫的右方向基督衝去，復在畫的左方平伏了。不過數學家和建築家的利奧那多又使它奮起在畫的更左端。本來，這動作到了排刀全肖像前，可算達到它的最高峯，於是利奧那多讓它下落，好像撞到牆頭這動作就粉碎了。在右方，這波浪是順着馬太向右伸出的手臂而上昇（在觀者則是向左）。他是一個必須說話必須討論問題的人，當他跳起身子他用手臂搯着空氣，因爲他一定要做一點事，於是他向其餘的人請求：『你們能讓那樁事情發生嗎？』他喊道，同時轉望着西門．彼得。像他這樣的急躁的暴發，經驗較多的塞去斯也未嘗沒有，不過給自己約制住了。他們兩人在震動中從彼得接受唯一的答案，也就是彼得伸出的左右手以及尖削伶俐的手指所與的答案，他的手指堅持他一點也不明白方才是怎麼一回事。

利奧那多使深有感動的一羣人，如此地共同趨赴一個願以不知自滿的老人的面前（譯者按即西門．彼得），會具有心理學上的微妙。這種妙處在畫面結構的完整上，碰到了它的對手。因爲全面的動作也是趨赴西門立像的垂直線，以及那像的生硬的側影。尖尖的鼻頭，下垂的嘴唇。但是西門．彼得所須要遇到的，還不止是他鄰人們的迫切的請求。門徒巴梭羅繆從長桌的另一端向他俯身，也是受了激動，以着火的眼睛，放穩在桌上的雙手向他請求。從心理學上說，這些請求或發問聯合了長桌的兩端。從結構上說，它們更是把側面像和側面像相對仗，把垂直線和垂直線相對仗了。

既已如此地調和了全圖的動作，利奧那多再以最高度的熟練，將畫面左端的緊張發揚到頂點，然後使它漸漸寬弛。在巴棱羅繆發熱的頭旁，他安放小哲姆斯恬然無情的側面像。挾着巴棱羅繆受了刺激從座上的驚起，他安放了小哲姆斯在彼得肩上的輕輕的一觸。接着他又在年長的安德魯的畫像中，設下一個構圖的與心理學上的停頓，使安德魯眉毛向上翻，好像要發問，使他額上印着很深的皺紋，加上他嘴角下垂，向外展開的手掌宣告他的無罪。

聖馬利亞寺裏的『最後晚餐』像是對於利奧那多同時的畫家們的一個啓示。在這幅畫裏，有一個初次的大胆的企圖，要一面使每一人物忠於他的合乎情理的涵義，一面對於一個共同的感情給予十二次不同的心理學的反應。在畫裏沒有一個不生關係的脚色，沒有一個僅僅旁觀的人，沒有一個像以前所有的『最後晚餐』裏面只是當作裝飾用的人物。利奧那多實已使用十三齣親切的個人的戲劇，來組織他的鉅製，把這十三齣戲鎔接成爲一個統一體了。這個畫題是人人熟習，人人所能理解的，然而他又是另一個世界，一個比較英勇的世界上的一樁事件，每日的生活並沒有和它相同的地方。固然，這一個房間是大家見慣的齋堂，桌子和桌布是天主教的僧侶們日常所用的，那些杯盤也許就是他們自己碗碟櫃裏的東西。這些人物很像每天可以碰到的，然而畫中的人物是超人的肖像，穿着沒有時間性的衣服，不與任何一個時代相關連，是日常微瑣生活以外的一樁事件之中的英勇的脚色。他們是習見的，卻又離開得很遠，正如畫中每一件東西是習見的，卻又屬於超凡的範圍中。十三個人決不能坐在那樣狹窄的桌上，利奧那多是知道的，正如許多觀者所知道；但是爲了完成一種效力，現實是可以一齊犧牲的。

由於這幅『最後晚餐』，新時代踏進了藝術。半神半人和英雄代替了脆弱的人，並且一個較爲寬大的眼力代替了日常世界的視覺。這幅『最後晚餐』有如泉源的噴出。每一個人從它汲水，有意或無意地喝它的水。結構、類型、姿勢、衣紋，都從它取材，從它模倣，而加以誇張、浪費，作爲畢生的事業。它是留給後代的產業，新美的一個標準，未來的藝術家們的一個入門。這件完成了的作品所造成的深澈的印象，傳播各處，並且發生

一個持續了好幾世紀的影響。

譯後記

一九三九年倫敦哥朗克斯公司出版狄克斯氏英譯本的意大利作家梵倫丁所著利奧那多達文西評傳，又名極之慘淡的追求（Leonardo Da Vinci（The Tragic Pursuit of Perfection）by Antonina Vallentin, Translated by E. W. Dickes, Gollancz Ltd,）），其中第四章你們之中有一個要出賣我了』（耶穌與門徒最後晚餐時語），敍述這位大藝術家如何完成他的傑作『最後晚餐』，同時講到關於紀念碑的作品的許多基本條件。雖然達文西的時代已經過去，而梵倫丁的立場似乎偏近純美（？）的欣賞，但是對於抗戰文藝的具體方法卻提供很好的參考，爰於採譯之後，寫下一些感想，不過，說不上什麼系統。

抗戰文藝的一個積極使命，就是要給中國歷史上這椿空前事件建立紀念碑，它不僅藉此強調現在的大無畏精神，還對這事件的發展產生這精神的累積作用。這種文藝作品可以取材於前後方的每個角落，而在人物表現上則不必一味發揮個人與英雄，而忽略那作爲抗戰基本力量的大衆。五百年前的達文西雖以耶穌的鎭靜與命定式的安詳爲全圖主旨，然而，誠如梵倫丁所見，如果沒有寫出十二門徒彼此間以及與他們老師間在情感上的錯綜關係，達文西也斷難如此有效地表出這一主旨。固然，一個主人翁之命定的啓示，在今日已成絕對無用的工作，甚而有人要說是完全近於漢奸式的無抵抗了，但是達文西所用的同時着重大多數人的感應的這一方法，還是值得我們效法的。在個人，羣衆，個人與羣衆，彼此之間的四種着重以外，還有羣衆彼此間與羣衆中的某一個人之交感。達文西就採用這第五種的角度，我們當前所有的大無畏精神絕非產自我們之中某一份子，而是我們大家所共同造成，因此，通過人物以表出此種精神時，這第五方法似乎比較最合理。

『最後晚餐』有非常簡潔清晰的（clear cut）描寫，這也值得特別注意。本來，人物的複雜性是布爾喬亞社會的產物，大家都想在生命中謀取苟安的與一己有利的地位。高爾基曾感嘆地說：『只有這種「複雜」才可

以解釋爲什麼在萬億的人們中，我們只看見極少的大人物，輪廓分明的人，給一個獨特高遠的熱情所支配着的人——大人物』高爾基這話當然不是希望文藝作品的結構應該單純，而係提示在一個新時代裏，源於卑下志趣的複雜心理絕不再能構成描寫之主要的對象。所以，他又說：『我們的青年劇作家處於一個幸福的地位。他們有一位以前從未有過的英雄在他的面前。這英雄是簡率，坦白，而又偉大，並且他之偉大，是因爲他比過去的吉訶德和浮士德更加不妥協，更加革命的。』達文西似乎也很理解這一點，所以『最後晚餐』上的人物雖說不是個個都有偉大的品格，但是每人的品格都被他提鍊到最最單純的程度，而又十分清楚明白地表現出來。就像做得頂好的菜一樣，每個都不失本來的滋味，縱使味道不同，濃淡不一。倘若撇開品格高下與時代道德的問題不論，那末達文西的手法就是高爾基對於蘇俄青年作家所鼓勵的了。在目前一致對外的立場下，文藝家尤應深深體會這一點。他可以描寫像猶大一般的漢奸，可以襯出像耶穌那樣爲了主義而犧牲的英雄，可以穿插像其它十三門徒的依附正義，但是他必須學習如何使每一人物都把心肝脾臟掘出來，放在觀衆的面前。世上沒有複雜的『心性』，只有複雜的『掩飾』，貪財盜名的人技倆雖高，內裏還不只些『財』『名』在作怪。作者貴能捨末求本，直指根源。可是，現在我們卻常常看見一幅抗戰的繪畫，用了無數的情感模稜的，翻板姿態的，不生作用的脚色，來捧出一位『英雄』。殊不知各個人物所應擔任的職務倘若不曾充分使用，如達文西之所爲，結果滿紙只是行屍走肉，而所謂『英雄』也不是一個活人了。因爲，在『最後晚餐』裏，耶穌與門徒全靠彼此間的明顯的神情動作之交織，而後才有生氣。抗戰文藝倘是特地描寫極度緊張的場面，而只一味使用這種隨意湊合的辦法，結果會使人發生戰時文藝的無用的謬見的。

梵倫丁所謂『半神半人』與『超凡』等等，如果今日仍可理解，而不把它們當作宗教上的名詞，那末，我以爲，應該是指不落空幻的想像。作者既已採用簡練明快的作風，於是表現典型人物時所用的想像，也應當同樣地切實，不墮玄虛。所謂『神』，乃作者的理想的『人』，『凡』乃一般的現實，『半神半人』則係依據於現實的理想，而非背離現實的幻夢。照梵倫丁所說，達文西先有了奸邪與純正的概念，才到市上去找可以配合

這些概念的人物；於此，達文西的最大困難，不是如何描寫他的角色，而是怎樣才會覺察角色與預定概念之相吻合。藝術家有否修養，這種覺察能力便是一個測驗了。換言之，百分之五十的『神』與百分之五十的『人』相遇而相融，成爲一個混合體，這才眞是艱難的工作。神近乎內容，人近乎形式，而兩者又絕非對立，而是相謀，神應爲趨向神的人，人應爲趨向人的神，正如內容爲向內容推移的形式，形式爲向形式推移的內容；必得如此，才產生一個綜合體，而非一個尙未融化的複合物。現在，畫與題，或畫與附加的口號標語成爲截然兩事之作品，委實太多了，兩方面似乎可以隨便拆開，甚且隨便移置，以甲題放到乙畫上，或以乙題放到甲畫上，也都覺得沒有什麼。我們希望抗戰文藝作品，化學地混合了內容與形式；這固然是一層困難，却須努力克服的。再舉一個例子說。神可相當於社會主義的寫實主義之社會主義的部份，人，寫實主義的部份。至於梵倫丁所說的『超凡』乃是純美的一個名詞，在此不加討論了。

梵倫丁這篇精細的讀畫記，是從三個方面去觀察『最後晚餐』。一是立意：利奧那多首須確立全圖的主旨——一位犧牲者的泰然。二是結構，即通過門徒與耶穌之交織感情，以表出這一主旨。三是取勢，即以人物之呼應，連繫，構成律動，使畫面有一傾向，使觀者循此傾向而走到正如達文西所要置重的方面去。達文西在這三個方面的工作，等量地重視，而與以整個的最後的消化。這消化手續完成，鉅製也完成了。倘若讀者不嫌陳腐，讓我引一段劉勰的話作註脚：夫情致異區，文致殊術，莫不因情立體，即體成勢也（文心雕龍定勢篇）。這就是說，作家必先有充分感情投入題材中，才會有精神與興趣給這題材籌畫、佈置，跟着才能結成體式。這體式如和題材相配合，而互爲發揚，然後成勢。這和我方才所假定的一樣，主旨與結構必合作始見傾向，不僅傾向須植基於前二者，即此二者本身亦互相作用，主旨苟無結構，結構苟無主旨，皆不成其爲主旨與結構也。不過，我們不要忘記，簡明的作風（風格）尤須貫澈梵倫丁所舉的三個方面啊！

譯後雜感大致如前。我以爲文化遺產與論述文化遺產的文字，就在炮火聲中，都還值得處理、認識。這種態度不是愛古，更不是思古 復古，而是爲了要知道，其中有否是當前的需要？至於青年作家熱烈地從事抗戰

文藝的工作，本是極好的現象，無人應該去譏笑他們有時不可避免的幼稚。不過，倘若有人希望他們之中有少數份子於滿足目前的亟需外，還能兼事情思與技巧的更高訓練，這樣的希望也並非過奢吧！

末了，我特作一個簡表，說明『最後晚餐』上角色的配置，及其不同情緒、姿勢所成的律動和傾向，以便讀者參考。

巴梭羅繆——發熱似地驚起
小哲姆斯——恬然無情的
安德魯——自告無罪的
猶大——奸邪的
彼得——抵抗的
約翰——無抵抗的
耶穌　命定的泰然
托馬斯　忠勇的
大哲姆斯——懷疑的
腓力——感覺的
馬太——急躁的
塞丟斯　抑制急躁的
西門彼得——漠然地坐着